ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 82 3

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

ПАВЕЛ КРИВЦОВ
(МОСКВА)
ПОДРУГИ

АЛЕКСАНДР ЛАПИН
(МОСКВА)
ВЕСНА





ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД **«СФ»**



ВЛАДИМИР АНДРЕЕВ
САМОЕ ДОРОГОЕ



ВИКТОР ЧЕРНОВ
РЕЗЧИЦА ПО КАМНЮ



ИЛМАР АПКАЛНС
ВЫПУСКНИЦА



БОРИС ГРАДОВ
ТАНЕЦ











ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

МАРТ 1982

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А06917
сдано в набор 30.12.81 г.
подп. в печ. 08.02.82 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 266 000
заказ 4120
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129085, Москва,
проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

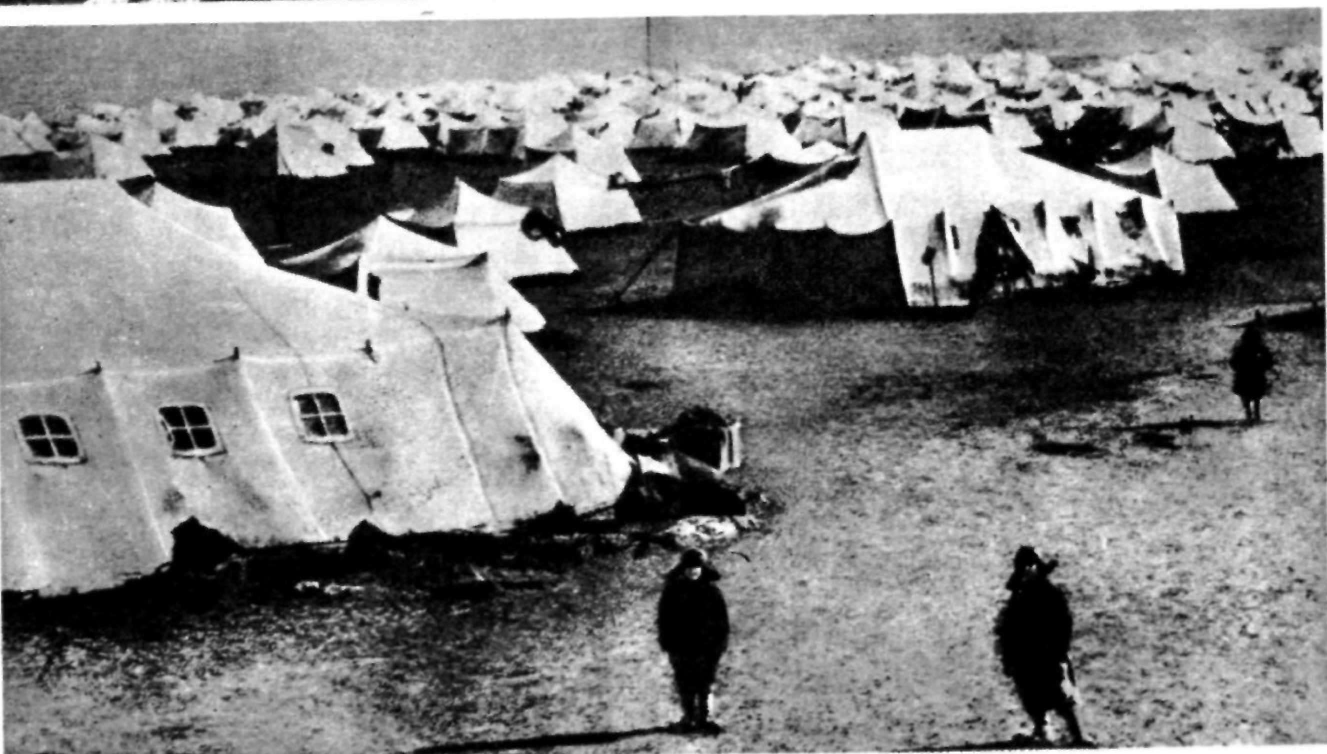
Юрий Кривоносов **Ставшая легендой**

К 50-летию МАГНИТКИ









МАКС АЛЬПЕРТ ПОЛВЕКА НАЗАД

Магнитка... Слово — легенда, слово — символ, слово, вобравшее в себя очень многое. Советские люди услышали о Магнитке полвека назад. И не только услышали. Ее увидела вся страна. Это стало возможным благодаря усилиям фотожурналистов, для которых Магнитострой явился не просто важным объектом съемки. Там оттачивалось мастерство, рождались новые жанры фотожурналистики—фотоочерк и фоторепортаж.
Один из первопроходцев «индустриальной фотоцелины» первой пятилетки Макс Альперт может быть с полным основанием назван первым летописцем Магнитки. Будучи в ту пору фотокорреспондентом только что созданного по инициативе Максима Горького и им же редактируемого ежемесячного журнала «СССР на стройке», Макс Альперт в соавторстве с двумя другими репортерами создает фотоочерк о семье рабочего Филиппова, ставший классикой советской фотожурналистики. Успех его превзошел все ожидания и вызвал отклик во всем мире. Следующим был фотоочерк о строительстве Магнитогорского металлургического комбината. Этой теме журнал отдал все свои полосы, а их было сорок... Так родился большой фотографический рассказ о рабочем-строителе Викторе Калмыкове, также вошедший в золотой фонд нашей фотожурналистики. Калмыков был выбран именно потому, что являлся рабочим типичным не только для Магнитки, но и для любой индустриальной стройки первой пятилетки — он приехал из деревни, жил в палатке, стойко переносил трудности. Фотоочерк получил название «Рост стройки и человека», и действительно — через становление этого рабочего, назначенного вскоре бригадиром, человека, сочетавшего труд с упорной учебой, была показана вся стройка.
Публикуемые сегодня на страницах «СФ» снимки Макса Альперта, сделанные в ту пору, стали своеобразным прологом в только что вышедшей в издательстве ЦК КПСС «Плакат» фотокниге «Магнитка: полвека в строю» *.
Ретроспективный раздел книги возвращает нас в те, давние теперь, дни, когда поднимались первенцы советской индустрии. Помещенные здесь старые снимки вряд ли кого оставят равнодушными. Вот фотография, изображающая рытье котлована под основание первой доменной печи. Рассматривая ее с позиции нашего сегодняшнего промышленного могущества, мы удивляемся и тому, как с помощью примитивной техники можно было создать столь значительное сооружение, и тому, с какой почти фантастической быстротой это было сделано.
Такие невиданные темпы стали возможны потому, что Магнитку создавала вся страна, в строительстве приняли участие представители всех братских республик Советского Союза.
Хочется отступить от традиции и начать разговор о работе авторского коллектива над книгой с человека, вроде бы впрямую к авторам не относящегося, — сказать добрые слова в адрес магнитогорского фотографа Анатолия Князева, в прошлом металлурга, с завидным тщанием собирающего все, что относится к истории предприятия. Он создал прекрасный архив оригинальных фотографий, негативов, старых стеклянных пластинок. Заботясь о его долговечности, Князев не счел за труд сделать со всех экспонатов дубль-негативы, систематизировал всю фотолетопись, привел ее в идеальный порядок и, не жалея сил, продолжает ее сам.
С большой теплотой рассказывают об этом человеке молодые фоторепортеры издательства «Плакат» Александр Козловский и Анатолий Паршин, подчеркивая ту неоценимую помощь, что он им оказал своими советами, рекомендациями, даже «подаренными» точками съемки, с которых можно наиболее выразительно в те или иные часы показать и комбинат, и город с его окрестностями. Конечно, всегда лучше искать эти точки самому, но сроки подготовки оказались предельно сжатыми. Дело в том, что задумывалась книга как один из альбомов в серии «Труд — подвиг» и стояла в плане 1983 года, но магнитогорцы попросили выпустить ее к юбилею комбината, то есть почти на два года раньше. Издательство «Плакат» приняло этот «встречный план». Выполняя столь сложные по организации съемки, репортеры обычно работают в паре, но в данном случае этого не позволял лимит времени — пришлось разделиться и работать каждому с удвоенной нагрузкой.
Для фотографического повествования творческая группа — фотокорреспонденты А. Козловский, А. Паршин, автор текста собкор «Комсомольской правды» по Челябинской области А. Семиног, редактор И. Пушков — избрала хотя и не новый, но весьма продуктивный прием. Рассказ идет через человека — горнового доменной печи № 4, Героя Социалистического Труда, делегата XXVI съезда КПСС Василия Дмитриевича Наумкина. Сначала мы видим его выступающим с трибуны съезда, где он говорит о делах своего легендарного комбината. Затем книга как бы делает зримыми его слова. Мы следуем за ним в цеха предприятия, просматриваем главные этапы славного пути коллектива — первые плавки 30-х годов, трудовой подвиг в годы Великой Отечественной войны, когда Магнитка давала фронту огромную массу металла для снарядов и мин, броневой танковый лист, и день сегодняшний. И в этом рассказе производственные моменты (комбинат, кроме «фундаментальной» продукции, дает также ширпотреб — от нарядных кастрюль и другой посуды до углеродистой ленты, без которой нельзя сделать кинескоп телевизора) тесно переплетаются с бытом, учебой, отдыхом магнитогорцев. Мы видим различные стороны жизни металлургов.
И нет ничего зазорного в том, что такой принцип построения фотоповествования почти полностью повторяет композиционный прием, когда-то использованный Максом Альпертом на страницах журнала «СССР на стройке» — такая преемственность в фотожурналистике сродни эстафете традиций трудовых, и разве сегодняшний рабочий Магнитки Василий Наумкин не есть прямой наследник бригадира первой пятилетки Виктора Калмыкова? Разве не просматривается здесь прямая связь судеб, дел, времен? Кстати сказать, тяготение к фотографическому повествованию, к такому рассказу, который позволил бы достаточно глубоко и подробно рассмотреть определенное явление нашей жизни — будь то какое-либо масштабное событие, биография стройки, предприятия или отдельного человека, весьма характерно для современной фотожурналистики. Не случайно фотоочерк стал желанным жанром не только в журналах самого различного направления, но и в газетах, как, впрочем, и именуемый «сквозным» репортаж, проходящий через все полосы номера газеты.
Цветная фотография — а она в книге составляет половину всех иллюстраций — позволяет показать читателю в естественных тонах и красоту уральской природы, и оформление современных интерьеров, и пестроту нарядов, и, конечно же, все оттенки огневых сполохов, вносящих элемент сказочности в процесс горячего металлургического производства. И если у широкого читателя книга наверняка вызовет восхищение огромными успехами тружеников Магнитки, о которых убедительно свидетельствуют помещенные в ней фотографии, то у специалистов фотографии она не может не вызвать похвалы в адрес авторов снимков — ведь если выйти за пределы разговора о самой книге, то следует сказать, что отснятого материала оказалось достаточно не только для нее, но и для некоторых других вышедших и готовящихся к выпуску изданий. Трудоемкость проделанной работы становится еще очевидней, если представить себе масштабы, которыми измеряется такой индустриальный гигант.
Главное достоинство книги состоит в том, что она знакомит нас с прекрасными людьми, среди которых и ветераны, дававшие первые плавки, и металлурги сегодняшнего дня, и даже завтрашние — те, кто пока еще учатся или подрастают в детсадах. Знакомит с людьми, которые если и не передвинули горы, то уж одну точно срыли до основания — гора Магнитная теперь уже не гора, а котлован-карьер, предстающий перед нами на одном из заключительных снимков. За полвека гора целиком превратилась в металл и теперь, что называется, бегает по земле в виде поездов и автомобилей, рассекает волны морей сталью корабельных корпусов, вгрызается в землю могучими челюстями шагающих экскаваторов. Словом — работает на человека, на нас с вами, на социализм.
Родина высоко оценила трудовой подвиг коллектива Магнитки, наградив Магнитогорский металлургический комбинат в дни его полувекового юбилея орденом Октябрьской Революции.

* Магнитка: полвека в строю. Магнитогорский металлургический комбинат имени В. И. Ленина. — М.: Плакат, 1981.

АЛЕКСАНДР КОЗЛОВСКИЙ, АНАТОЛИЙ ПАРШИН МАГНИТКА СЕГОДНЯ

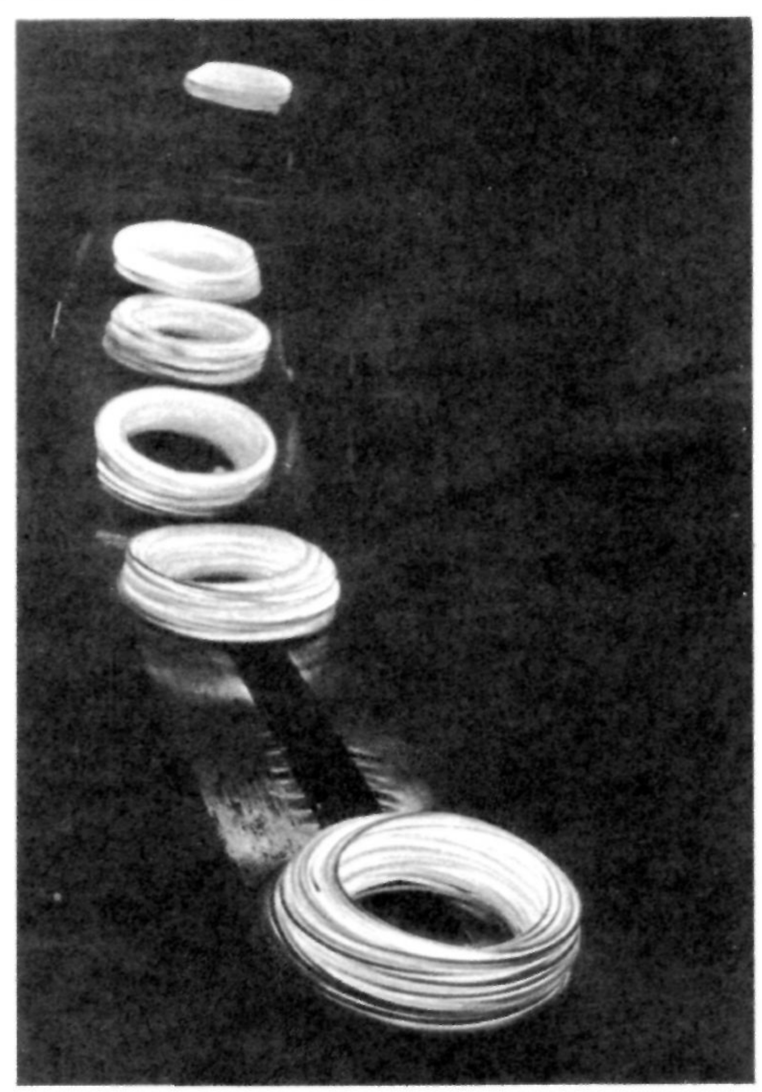
ВОЗВОДИТСЯ КОКСОВАЯ БАТАРЕЯ



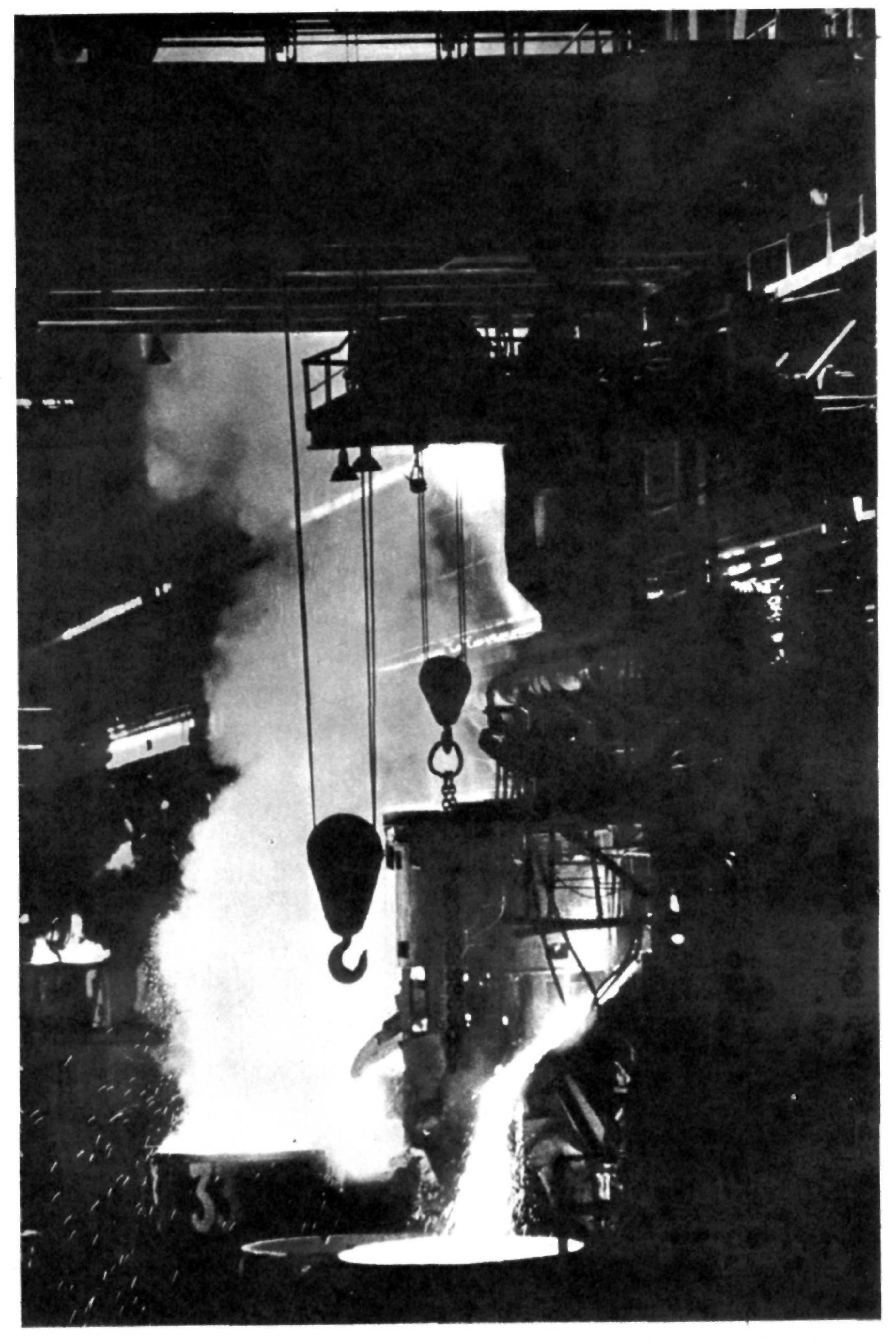
ГОРНОВОЙ Ю. ТРУШКОВ



РЕКОНСТРУКЦИЯ



ИДЕТ СОРТОВАЯ СТАЛЬ



ПЛАВКА



Николай Ремнев **Шестнадцать языков «Дружбы»**

Игорь Костин — фотокорреспондент агентства печати «Новости» по Украине. Подчеркиваю это обстоятельство особо, поскольку читателям «Советского фото» да и просто любителям и знатокам фотографии это имя достаточно хорошо знакомо по журнальным публикациям и выставкам, но знакомо в иной, так сказать, ипостаси автора — интересных и своеобразных работах в жанре художественной фотографии. Лирик по преимуществу, Костин, работая в этом жанре, обращал на себя внимание прежде всего стремлением создать некий поэтический образ, смело очищал фотографическое изображение от всего, что казалось ему заземленным, узкобытовым. На этом, скажем прямо, тернистом пути, где единственно надежным проводником является высокий вкус да еще, пожалуй, чувство такта, были у Костина свои успехи, были и неудачи. Но это — более к слову, чем к делу, а важно для нас другое: сохранилось ли лирическое восприятие действительности в Костине-репортере или оно существовало лишь в Костине-фотохудожнике? Вопрос, мне кажется, не праздный, особенно если иметь в виду, что лиризм, скорее всего, не качество характера, но свойство души.

Фотоочерк Игоря Костина, о котором пойдет речь, появился не вдруг — к такому знаменательному событию, как 60-летие образования Союза Советских Социалистических Республик, в АПН готовятся заранее и всерьез. Задача была сформулирована примерно так: фотоочерк, снятый в одном из колхозов Абхазии, должен рассказать о дружбе народов нашей страны как об одном из основополагающих принципов советского образа жизни. Такой была тема, над которой предстояло работать фотокорреспонденту Игорю Костину.

Что знал Костин об абхазском колхозе «Дружба» перед тем, как вылететь на съемку? Немногое, но существенное. Знал, что сто лет назад (ровно сто лет назад — такое вот совпадение) большая группа эстонских крестьян, отчаявшись найти свое счастье в родных краях, пересекла всю среднюю Россию и приехала сюда, на Кавказ. Потомки тех первопоселенцев живут здесь и по сей день, отчасти смешавшись с местными жителями, отчасти же сохранившись как небольшая этническая группа. Кроме эстонцев и абхазцев живут в колхозе люди еще четырнадцати национальностей, живут единой дружной семьей — к примеру сказать, секретарь партийной организации колхоза — грек Вена Леонов, а эстонка Лили Мазикас — бригадир полеводов, депутат Верховного Совета Грузинской ССР. Хозяйство колхоза богатое, главный продукт — табак знаменитого на весь мир сорта «самсун», идущего на экспорт. И еще немало знал Костин, и все это вмещалось в понятие «материал», из которого надо было отобрать самое существенное, важное, выражающее суть явления. Сразу определил для себя: колхоз для него интересен не просто как сельскохозяйственное предприятие (хотя и здесь были свои резоны для создания очерка) и даже не как достаточно сложный социальный организм, но как яркое, вполне сложившееся единство разных национальных характеров, как коллектив с уже сформировавшимися и очень интересными традициями. Человеческие отношения и человеческие судьбы интересовали его больше всего.

Игоря Костина встретила совершенно фантастическая красота альпийских лугов, снег, цветы. Когда Костин увидел пастушек-эстонок и пастухов-абхазцев, он понял, что Север и Юг не столкнулись здесь, а скорее, напротив, оказались в единстве, только в нем одном нужно искать корень решения темы, здесь должен быть поставлен акцент. Вначале был соблазн выстроить некую историю со своим сюжетом, со своей драматургией, но он по этому пути не пошел, так как это сузило бы рамки рассказа, тема же требовала широких обобщений и масштабности решения. Обилие общих и средних планов делало героев очерка анонимными, но вовсе не обезличивало их, и хотя Костина, очевидно, более интересовало общее, нежели частное, люди в кадре смотрятся как собрание ярких индивидуальностей. Для примера сошлюсь на снимок, сделанный за праздничным столом: народу — много, но нет ни двух похожих лиц, ни двух похожих поз (хотя многие из присутствующих совершенно очевидно позируют в полном согласии с кавказской традицией!). И общая мажорность изображения здесь не в символах достатка — обильном столе и личных автомобилях, припаркованных тут же и являющихся, конечно же, предметом гордости их владельцев, а в той атмосфере праздника души, которую искусственно не создашь, как ни старайся. Собрание счастливых людей — вот что зафиксировал объектив фоторепортера, неравнодушный объектив художника, оставшегося лириком и в жанре журналистского очерка.

Художественный образ в очерке Игоря Костина возникает, как мне кажется, не из единообразия изобразительного решения каждого отдельно взятого кадра, но из единства подхода к материалу как к чему-то цельному по своей идейной и художественной направленности, построенному на фундаменте широко понимаемой реальности. Именно поэтому пейзаж воспринимается в очерке с тем же зарядом значимости, как и портрет, поскольку и то и другое работает на главную идею. Вообще говоря, проблема единства частного и общего применительно к такой форме, как фотоочерк, — тема отдельного теоретического разговора, и если бы такой разговор состоялся на страницах журнала, очерк Игоря Костина вполне мог бы стать поводом к нему, а способ освоения материала фоторепортером из Киева — примером правильного подхода к решению сложной творческой задачи.

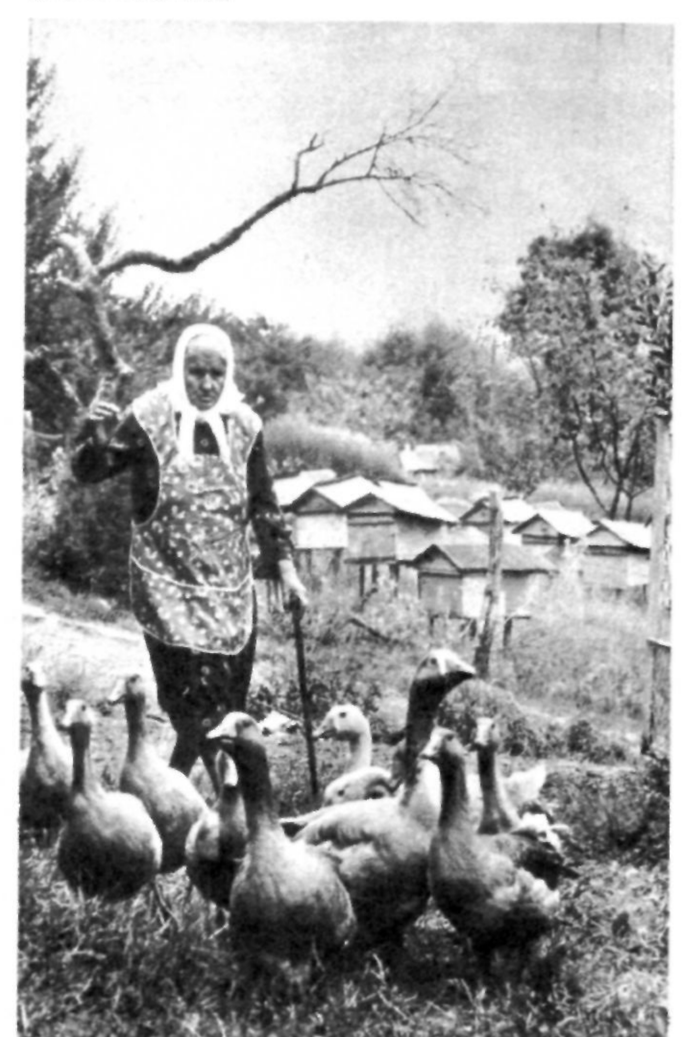
Пока же остается сказать, что почти каждый кадр в очерке «Дружба», если рассматривать его как частное, несет в себе эстетическую информацию и смысловую наполненность именно в той степени, которая обусловлена авторской концепцией.

И еще немного — об экзотике, вернее, о тех проблемах, с которыми, как правило, сталкивается репортер, работающий над материалом в достаточной степени необычным. Конечно же, речь идет не о том, нужна ли экзотика как таковая (без нее не обойдешься — ведь она во многом определяет суть и смысл изобразительного решения). Вопрос стоит иначе: как добиться того, чтобы экзотика в кадре не «придавливала» более важные и существенные компоненты изображения? Ответ и прост, и сложен одновременно: здесь все решает вкус и такт репортера. Не буду приводить примеров, когда экзотика, заняв непропорционально большое место, начисто забивала главную тему — их более чем достаточно. Скажу только, что Игорю Костину в работе над очерком удалось счастливо этого избежать. Для него экзотика стала не более чем нюансом, своего рода обертоном, который делает звучание более полным и насыщенным.

Может, однако, сложиться впечатление, что материал, над которым работал автор, был слишком «самоигральным», что автору достаточно было выбрать более или менее экзотические объекты (а в них, как легко догадаться, недостатка не было) и, отщелкав десяток-другой пленок, отобрать наиболее удачные кадры. Но думать так — значит недооценивать профессиональные качества репортера. Работа над этой темой зиждется на прочном фундаменте — правильно понятой и точно сформулированной творческой задаче. Разными могут быть пути решения этой задачи, как различными могут быть и способы отражения окружающей нас действительности, но если фотожурналист выходит на съемку во всеоружии идейных и творческих концепций — а очерк Игоря Костина тому доказательство — результат будет один — убедительная и в целом, и в частностях картина нашей жизни.

НА АЛЬПИЙСКОЕ ПАСТБИЩЕ

УТРЕННИЙ ПРОМЕНАД



СВОЯ НОША НЕ ТЯНЕТ



ФОТО ИГОРЯ КОСТИНА

ЧАЙНАЯ ПЛАНТАЦИЯ

ПОВЕЛИТЕЛЬ ПЧЕЛ

ЧАБАНСКИЕ СКАЗЫ

ПОРА СВАДЕБ

Лев Шерстенников **Старт молодого репортера**



ТАТЬЯНА МАКЕЕВА

Мне сказали: она на съемке неистова. Терпеть не может, когда говорят под руку, восторженно ахая, подталкивают: «Ах, как красиво!» Я сам этого не люблю и убежден, что каждый уважающий себя фотограф начинает внутренне клокотать от таких в общем-то бесцеремонных подсказок. Присутствующему с тобой рядом соглядатаю редко приходит в голову, что ты не просто созерцатель, а отбираешь, оцениваешь, выжидаешь, учитываешь не просто «Ах, как...», а всем своим «счетно-решающим устройством» предугадываешь и содержание будущего кадра, и его пластику, и выразительность, и оригинальность, и даже конечное его воздействие.
Кто снимал и снимает, тому это хорошо известно: все свои усилия мастер вкладывает в то, что предшествовало щелчку, и в сам щелчок затвора. Даже опытный фотограф не может, глядя со стороны, сказать, что именно его коллега видит в данный момент, что движет его интересом, из чего он строит кадр.
Ну, это так, преамбула к разговору о Татьяне Макеевой, чьи работы и представляет сегодня «СФ». Итак, неистова, одержима... Наверное, сказано это слишком. Скажем сдержаннее: самостоятельна.
Как-то один репортер, представляющий уже старшее поколение, говорил: мы более болезненно осваивали новые методы съемки, применялись к новым требованиям в фотографии, нежели это делали вы, идущие вслед за нами. Вы начинали уже с той отметки, до которой мы доходили, продираясь сквозь тернии. Таким образом, последующее поколение как бы стоит на плечах у предыдущего. Это так. Мы (теперь — среднее поколение фотографов) начинали свою учебу и свою работу сразу с репортажа. В нас не было «болезненной ломки» — перехода от постановки к репортажу. Мы шли в обратном направлении: научившись снимать репортаж, овладели (поверьте, необходимым в практике приемом) умением снимать «под репортаж», снимать в динамике, живо, но тем не менее нами задуманное действо.
И вот здесь интересно взглянуть на Макееву как на представителя профессионалов самого молодого поколения. Это поколение стоит уже и на наших плечах. Татьяна легко снимает и то, что протекает помимо ее воли, и что по ее воле. Она вполне свободно владеет, скажем, приемом «проводки». Это «хитрый» прием. Любая постановка, снятая с его помощью, становится почти неуязвимой. Владеет Татьяна и оптикой. Причем здесь она проходит такой же путь, какой проходили и мы: сначала шло увлечение «телевиками», потом осваиваются сверхширокоугольники, а уж потом начинаешь отдавать предпочтение «полтиннику». Главенствует у нее пока первый этап — «телевики», но не беспомощен и широкоугольник. Не помню уже кто говорил, что фотограф мыслит той техникой, которая у него в руках. Если я настроен на «МТО-500», я ищу точку, в которой все переплетется, или же ищу емкий фрагмент из панорамы события. Если у меня «двадцатник» — я проглатываю целиком, что вижу вокруг и еще чуточку больше. Меня заботят не только стремительные линии утрированной перспективы, но и то, чтобы каждая фигура в кадре, каждый уголок пространства «работал», иначе кадр разваливается, становится неемким.
Непрост даже чисто психологически такой переход. Макеева, похоже, быстро умеет адаптироваться, «мыслить» разной оптикой, хотя и предпочитает длинный фокус. А почему? Тут, мне кажется, и нужно сказать о той сущности, которая отличает одного фотографа от другого. Первое — это задача, которую автор ставит перед собой, второе — средства, с помощью которых он пытается решить задачу, третье — сам итог, удалось или не удалось? Татьяна поделилась со мной: ей бы хотелось накал спортивной игры передать через портрет. Любопытная задача: показать максимум, пользуясь минимумом. Пока этого кадра нет, но в сознании он уже обозначился. Вот в этом, по-моему, сказывается одна из главных сторон профессионала.
Меня раздражает кокетство иных фотографов считать себя «вольноопределяющимися» — снимаю, мол, так — для души, для себя. В конце концов, при определении профессионализма речь идет не о том, для кого ты снимаешь, а прежде всего об умении ставить себе задачу. В одном случае она должна быть подчинена, как говорится, заказу (все же понимают, что событийный снимок для газеты должен чем-то отличаться от фотографии мыла для рекламного буклета). Задача может определяться и только внутренними требованиями фотографа. И когда фотограф знает, за чем идет, то он, наверно, скорее и найдет то, что ищет. Мне кажется, Макеева в достаточной степени осознает стоящую перед ней задачу. И это бы я выделил как главное.
Есть соблазн поговорить и о самих снимках, оценить их динамику, как первое из достоинств. Собственно, даже не столько динамику — движение, сколько неостановленность происходящего, определенную экспрессию. В работе фотографа, безусловно, должен отражаться собственный темперамент. В макеевских снимках сидит часть той пружины, которая сокрыта в самом авторе. Пружина эта совсем не обязательно должна все время находиться в действии, но то, что она всегда собрана, готова к действию, — очевидно. Возьмем фотографии, на которых никакого внешнего движения нет, скажем, тренер и фехтовальщик. Разве это момент спокойного созерцания (я имею в виду не столько даже персонажей, сколько самого репортера)? Фотография модельера В. Зайцева. Разве здесь главное — косые линии теней, конечно же, работающих на движение? Нет, главное опять же в неостановленности сцены, в проступающем через эту неостановленность характере, в подкрепляющем и своеобразном жесте руки... Я не стану описывать каждый из снимков, читатель и сам попытается проанализировать работы. Замечу лишь: если молодого репортера можно считать только еще берущей старт большого фотографического марафона, то, основываясь на ее данных, можно предвидеть хорошее прохождение дистанции.
Говоря о Татьяне Макеевой, я как-то и не замечал, что говорю о фотографе-женщине. При этом неизбежно могла бы проскользнуть некая мужская снисходительность. Конечно, женщине труднее работать, чем мужчине, хотя бы просто физически. Однако же скидки Макеевой не требуются, они ей не нужны. Впрочем, это вовсе не означает, что женщина-репортер должна забыть, что она женщина. Нет, именно особенность женского взгляда, мягкость и теплота сложили такую, скажем, индивидуальность, как Нина Свиридова. Военный фоторепортер Галина Санько, недавно ушедшая от нас, несла в своих снимках восприятие женщины, в котором больше проявлялись сострадание, сочувствие, доброта. Я не даю никаких советов. Просто прошу не забывать, что женский характер — это тоже капитал, тоже одна из граней, образующих художника. Представляя сегодня Татьяну Макееву, я верю, что она сумеет сложить свою фотографическую судьбу.
А репортерский стаж фотокорреспондента столичной молодежной газеты насчитывает всего лишь один год. И результаты этого года будем считать первой ласточкой. Но и она значит немало.

СБОРЩИЦА С ЗАВОДА «КАУЧУК» ТАТЬЯНА УРАЗАЕВА

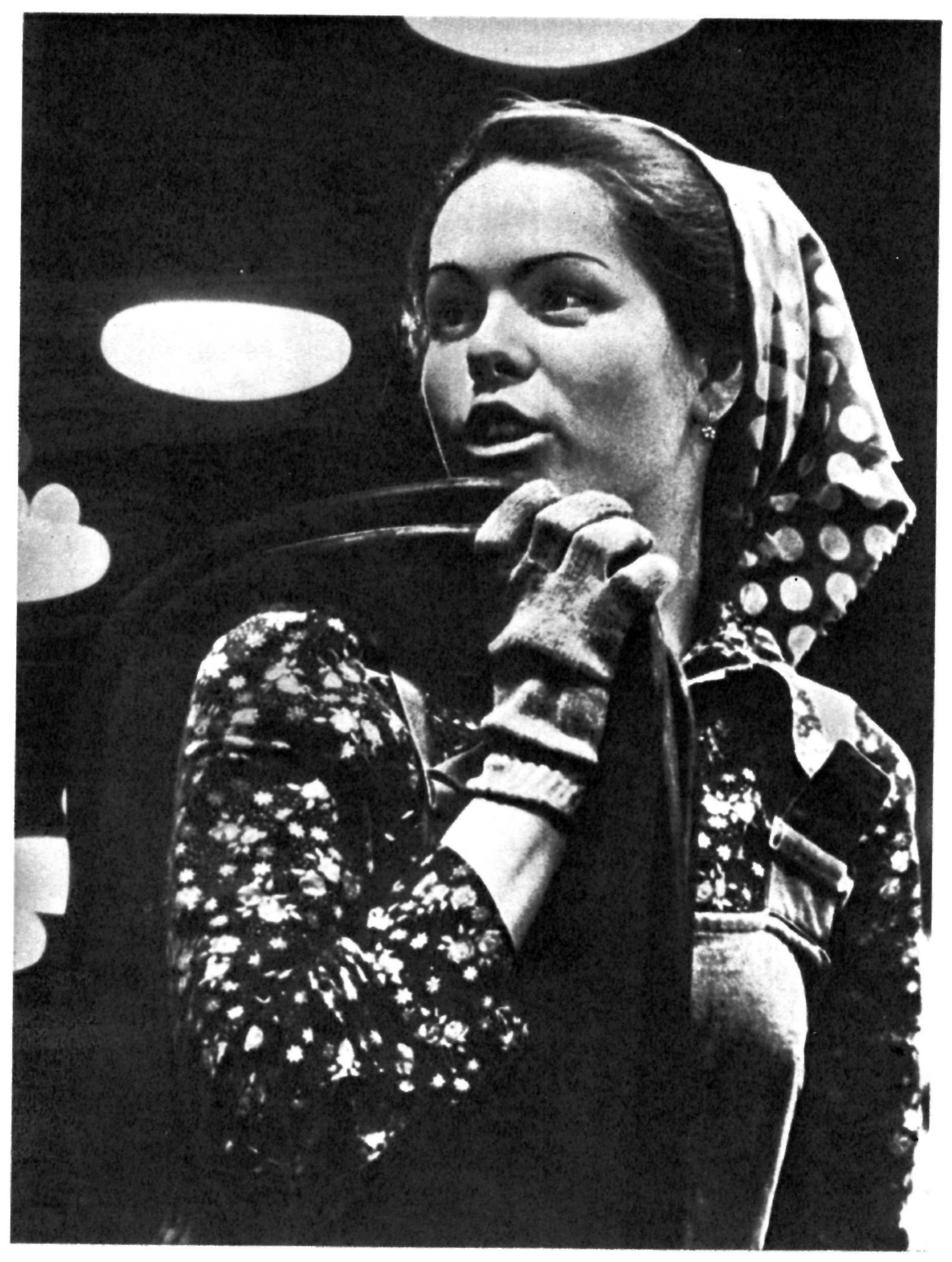
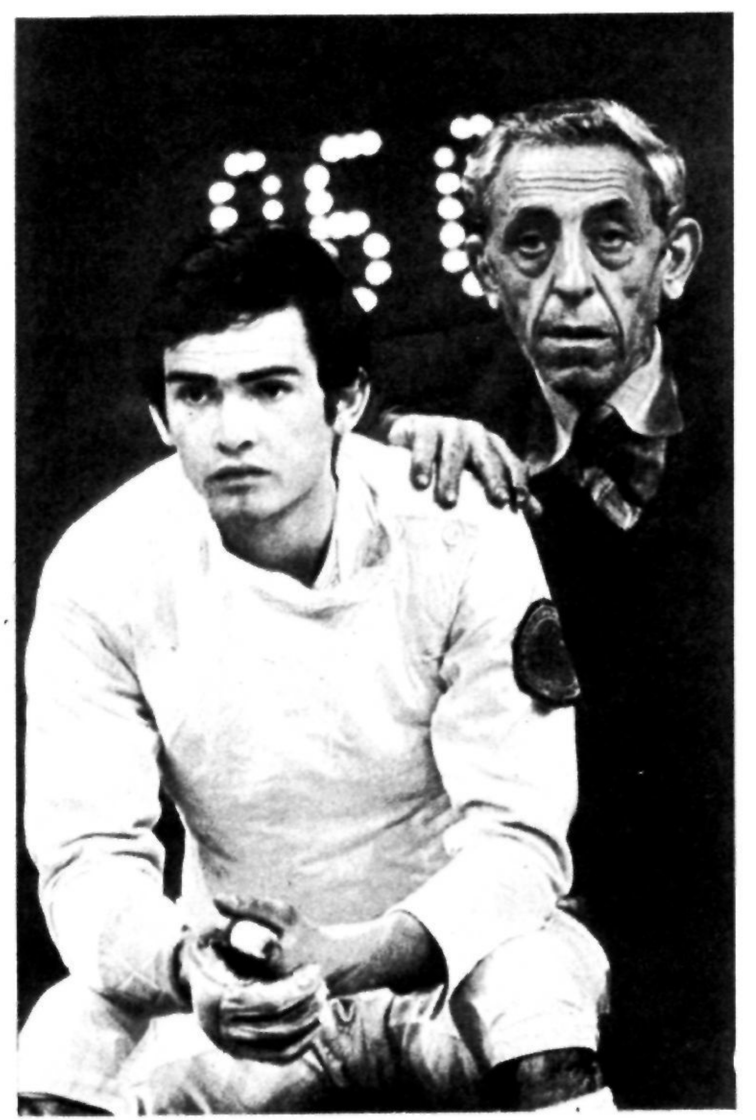


ФОТО ТАТЬЯНЫ МАКЕЕВОЙ

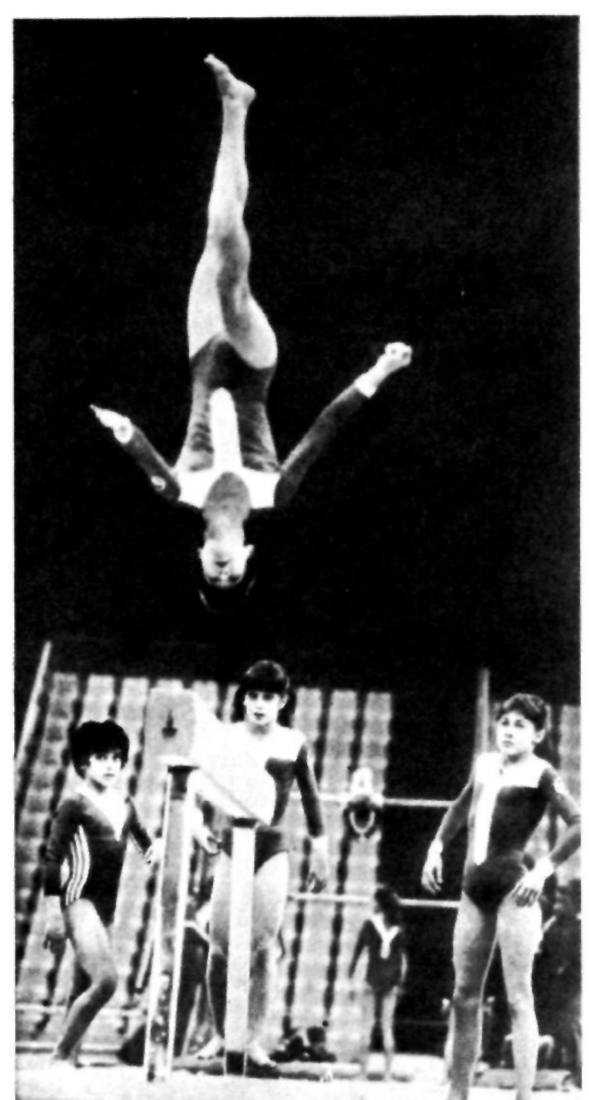




ФИНИШНАЯ ПРЯМАЯ



ТРЕНЕР



РАЗМИНКА

АЛЛА ПУГАЧЕВА



ПЕРВЫЕ ЦВЕТЫ



МОДЕЛЬЕР ВЯЧЕСЛАВ ЗАЙЦЕВ

ФОТОПАНОРАМА

В ЧЕСТЬ ЮБИЛЕЯ

В выставочном зале Союза журналистов СССР экспонировалась выставка — «Пламенный борец за коммунизм, за мир», посвященная 75-летию со дня рождения Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева. Фотографии, представленные в экспозиции, отразили основные этапы яркого жизненного пути руководителя Коммунистической партии и Советского государства, рассказали о его неутомимой, многогранной деятельности в борьбе за процветание нашей страны, за мир и международное сотрудничество.
На выставке было представлено 130 фотографий 14 советских фотожурналистов. Архивные снимки Фотохроники ТАСС возвращают зрителей к началу трудовой биографии Леонида Ильича, рассказывают о его фронтовых буднях в рядах действующей армии в годы Великой Отечественной войны, о самоотверженной работе в послевоенные годы по восстановлению разрушенного хозяйства, подъему целины, освоению космоса. Фотографии запечатлели встречи Л. И. Брежнева с руководителями международного коммунистического и рабочего движения, с главами зарубежных государств и простыми людьми многих стран мира.
Фотолетопись жизни выдающегося политического деятеля, человека, чей труд безраздельно отдан служению Родине, партии и народу, с большим интересом воспринята зрителями.

ФОТОПАНОРАМА

НЕ СМОЛКНЕТ СЛАВА...

В московском Центральном выставочном зале экспонировалась художественная выставка «40 лет Победы под Москвой».
В ее создании приняли участие Союз художников, Союз писателей, Союз журналистов, Союз кинематографистов, Союз композиторов СССР, ВТО, студия имени Грекова, ТАСС, АПН и другие организации.
Языком живописи, скульптуры, графики, фотографии, музыки, кино выставка рассказала о героическом подвиге советских людей, отстоявших Москву зимой 1941 года.
«Вводный зал», где полукругом развернулась огромная фотопанорама, дал возможность зрителям стать как бы живыми свидетелями истории: попасть в Москву 41-го.
...Вот одна из столичных улиц. Москвичи слушают сообщение о нападении на Советский Союз гитлеровской Германии (фото Е. Халдея). Вот московская окраина с ощетинившимися противотанковыми ежами, бои под Москвой, советские солдаты, идущие в атаку, сбитый фашистский «стервятник» (фото В. Аркашева), парад на Красной площади 7 ноября 1941 года (фото А. Шайхета). Все основные вехи московской битвы и дальнейшего победного контрнаступления отражают фотодокументы, представленные на выставке. О героическом подвиге москвичей в тылу рассказывают фотографии Н. Ситникова «Больше танков фронту», М. Калашникова «Хлеб — фронту», И. Шагина «Вместо отцов, ушедших на фронт», «Концерт в госпитале».
А вот и Москва, победившая врага, — на фотографиях Б. Ярославцева «Кто с мечом к нам придет...», Т. Мельника «Отвоевались», «Для них война окончена», Н. Максимова «Так закончился «Блицкриг».
...На выставке было представлено большое количество фотографий сегодняшней Москвы: политического, экономического, культурного центра Советского Союза, города богатейших традиций и истории. Их авторы — фотокорреспонденты ТАСС В. Мусаэльян, Э. Песов, В. Соболев, Ю. Лизунов, А. Морковкин, А. Чумичев, В. Яцина и другие.
На экране демонстрировались постоянно меняющиеся цветные слайд-фильмы, рассказывающие о сегодняшней столице.
В сопоставлении с кадрами военной хроники они дали возможность еще раз остро почувствовать тяжесть и боль, которую несет народам война, радость и счастье мирной жизни.

Н. ТАЛАМАНОВА

ФОТОПАНОРАМА

ПОСВЯЩАЕТСЯ А. РОДЧЕНКО

90-летию со дня рождения Александра Родченко, советского фотохудожника, чье имя сегодня хорошо известно не только в нашей стране, но и за рубежом, были посвящены торжественный вечер и выставка авторских работ, организованные подсекцией промышленной графики Московской организации Союза художников СССР.
Человек разносторонне одаренный, подлинный новатор, Родченко внес свой вклад во многие области культуры. Фотомастер, живописец, график, художник торговой рекламы, театральный декоратор, киноплакатист, оформитель книг, конструктор мебели, автор рисунков для текстиля и фарфора, педагог — таковы аспекты его многогранной деятельности.
С рассказом о жизни и творчестве А. Родченко на вечере выступил его внук, младший научный сотрудник ВНИИ технической эстетики А. Лаврентьев. Подчеркивая значимость творческих исканий мастера, он отметил, что и сегодня художники и искусствоведы, архитекторы и дизайнеры учитывают опыт искусства двадцатых годов как «энергетического источника идей». Их привлекают родченковские поиск и эксперимент в искусстве, возможность выхода творчества в сферы науки и техники, окружающей жизни.
Участники вечера с интересом познакомились с малоизвестными графическими работами и фотографиями А. Родченко.

Л. КОНДАКОВА

ФОТОПАНОРАМА

ПРИЗ ПРЕЗИДЕНТА ФРАНЦИИ

Народная фотостудия «Рига» Центрального клуба полиграфистов приняла участие в очередном 12-м международном межклубном салоне художественной фотографии, который проводится в г. Маконе под эгидой ФИАП и Национальной федерации фотографов Франции. Недавно пришло сообщение о том, что жюри наградило народную фотостудию «Рига» за клубную коллекцию призом президента республики.
Латвийские и французские фотомастера давно связаны узами дружбы, обмениваются коллекциями. Народная фотостудия «Рига» — член Латвийского отделения Общества советско-французской дружбы. Три присланных из разных городов Франции кубка за клубные коллекции украшают витрину студии. Около 70 работ рижан переданы французскому музею фотографии. Достигнута договоренность с его директором Жаном Фажем о том, что в этом году экспозиция музея будет представлена в Риге, а юбилейная выставка, посвященная 20-летию студии, отправится во Францию.
Высокая награда за клубную коллекцию — новое свидетельство успеха фотографов Латвии.

Г. ЕРГАЕВА

ФОТОПАНОРАМА

НА КОНКУРСАХ В ИСПАНИИ

В двух номерах испанского журнала «Арте фотографико» (№ 8, 9, 1981) помещены публикации о международных фотоконкурсах: традиционном «Европа-81», проходившем в Реусе, и первом конкурсе художественной фотографии в Сабаделе.
В конкурсе «Европа-81» участвовало 2600 фотографов из многих стран мира. Удачно выступили на этом смотре советские авторы. За черно-белые фотографии им были присуждены первая, вторая и четвертая премии, а также девять бронзовых медалей. Среди награжденных — Станислав Барков, Владимир Витов, Сергей Иванов (Мурманск), Андрей Лашков (Новосибирск), Владимир Филонов (Запорожье), Евгений Раскопов (Ленинград). В разделе цветной фотографии награды получили Педро Луис Раота (Аргентина), Хейнс Магр Пансьера, Хармунит Хенниг и Пауль Чаппаро (ФРГ).
Рассказывая о конкурсе в Сабаделе, автор статьи Хосе де ла Нигера отмечает, что здесь представили свои работы 329 фотографов из 21 страны. Для участников разыгрывались 1 золотая, 2 серебряные и 6 бронзовых медалей.
И в этом конкурсе награды всех достоинств завоевали советские авторы. Обладателем единственной золотой медали стал рижский фотомастер Р. Кукойс — за работу «Портрет». Вот оценка работы призера автором статьи: «Можно назвать триумфом присуждение премии Роберту Кукойсу. Он прикасается к чему-то очень личному, непередаваемому, зовет к серьезному размышлению». Серебряные медали присуждены: Валдису Браунсу (Рига) и Николаю Рудакову (Мурманск), бронзовые — Петерису Яунземсу, Янису Глейздсу (Рига).

«Вниз к вершинам»



ФОТО РОМАНА ДЕНИСОВА

МЕЖДУ НЕБОМ И ГОРОЙ...



Так называлась фотовыставка корреспондента ТАСС Романа Денисова, которая экспонировалась в Центральном Доме журналиста. Легкое недоумение от прочтения названия выставки рассеивается сразу, как только знакомишься с ее содержанием. Портреты горнолыжников, перипетии борьбы на горнолыжных трассах, пейзажи гор — давнее увлечение фотокорреспондента. На первый взгляд, фотосъемка в горах — не открытие. Горы снимают многие. Но фотографии Денисова как бы высветили одну-единственную грань темы «Человек и горы». А именно — чисто спортивную.

— Какую цель преследовал автор, представляя на суд зрителей выставку, рассказывающую об одном из увлекательных видов спорта? — с таким вопросом наш корреспондент обратился к автору выставки.

— Должен сразу открыть небольшой секрет. Я не спортивный фоторепортер. Из всех видов спорта предпочтение как фотограф отдаю только одному — горным лыжам. Все дело в том, что горные лыжи для меня — это и душевная привязанность, и огромное удовольствие. Снимаю в горах давно и много. Снимаю с тех пор, как фотосъемка горнолыжного спорта была «открыта» нашими известными фотомастерами — Вадимом Гиппенрейтером и Виктором Руйковичем. Но чем ярче пример больших мастеров, тем строже подходишь к собственным кадрам. Этим объясняется, что я не публиковал своих снимков ранее. Шесть лет назад случай свел меня со сборной командой страны по горнолыжному спорту. Спортсмены оказались обаятельными молодыми людьми, без тени зазнайства и превосходства над обычным любителем. Возник контакт, положивший начало дружбе с горнолыжниками и «второму» творческому дыханию.

И вот теперь — выставка. Мне захотелось еще раз привлечь внимание к виду спорта, популярность которого растет из года в год: по данным ЮНЕСКО в мире занимаются горными лыжами 219 миллионов человек. Внушительная цифра — не правда ли!

— Снимать горнолыжников может, видимо, лишь человек, владеющий техникой этого вида спорта?

— Конечно, подъемники и канатные дороги облегчают участь фотокорреспондентов, снимающих в горах, но, поднявшись на-

верх, нужно еще и спуститься. Вот тут-то и выручают спортивные навыки. Разумеется, зная элементы движения горнолыжника, легче и отобрать материал. Иной раз приходится рассматривать фотографии и с позиции спортсмена, и с позиции фотографа. Сегодня горные лыжи — прежде всего отточенная техника, филигранная работа на склоне. Ведь каждый вид большого спорта — хотим мы этого или нет — оказывает влияние на физическую культуру каждого из нас. Я верю, что все люди хотят быть стройнее, красивее. И стоит ли в фотографии ради чисто фотографического начала запечатлевать случайности, огрехи, порой просто нелепости. Тем самым нарушается принцип эстетического равновесия: человек — спортсмен и вечная красота гор, белоснежные вершины. Думается, здесь присутствует взаимосвязь, дающая возможность людям приобщиться к красоте природы.

— По вашему, горные лыжи — прежде всего движение, отточенная техника. Но ведь фотограф должен показать и эмоциональную сторону спорта, характеры спортсменов. Решаете ли вы и такую задачу?

— По крайней мере пытаюсь. Характер горнолыжника — это, как говорят специалисты, его манера ходить на лыжах. Один спускается мощно, напористо. Другой — как будто бы не так зрелищно, без демонстрации своего мастерства, а, глядишь, выиграл. Подметить характер горнолыжника, раскрыть его — поистине удача фотографа.

— И последний вопрос. В чем вы находите большее удовлетворение: в съемке или когда сами спускаетесь на лыжах?

— Сколько раз я говорил себе — сегодня только катаюсь, успокаивал себя тем, что снято уже много и пленки осталось в обрез. Но стремглав спустившись вниз, хватаю кофр с аппаратурой и снова наверх...

Беседу вела
Л. ЧЕРКАССКАЯ



ДОРОГА ЗА ОБЛАКА

ПЕРЕД СТАРТОМ

КОНКУРС «ОНЕГО»

В Петрозаводске состоялся традиционный межклубный фотоконкурс «Онего-81», организованный Карельским областным Советом профсоюзов и Всероссийским фотоклубом «Кадр» на базе народной фотостудии «Полюс». Девиз конкурса — «В свободное время — активный отдых».
Итоговая экспозиция открылась в залах Дворца культуры машиностроительного производственного объединения. 40 фотоклубов страны прислали свыше 1500 снимков. Увлечение спортом и туризмом, художественной самодеятельностью и техническим моделированием, рыбалкой и коллекционированием, дрессировкой животных и садоводством — вот далеко не полный перечень мира интересов, запечатленных на снимках.
Рассказ о выставке хотелось бы начать с того, как она построена. Она воспринимается как единый монолит с множеством граней: благодаря детально разработанному сценарному плану снимки группируются в тематические «главы» единой повествовательной цепи из 127 конкурсных работ. Это позволило избежать сюжетных повторов, создало драматургическую взаимосвязь между снимками внутри тематических блоков и, в конечном счете, обеспечило зрительский успех выставке.
Говоря о росте фотографического мастерства участников наших фотоклубов, увеличении из года в год количества организуемых выставок и конкурсов, необходимо сделать и ряд критических замечаний.
В последние годы стало обычным посылать одни и те же фотографии на вновь организуемые клубные вернисажи. Создается впечатление, что лабораторный процесс тиражирования снимков оказывается куда более привлекательным для иных авторов, чем поиск новых фотосюжетов.
Вот почему некоторые конкурсные экспозиции как две капли воды похожи на своих предшественниц и не приносят удовлетворения ни зрителям, ни организаторам. Из 1500 поступивших на конкурс «Онего-81» снимков лишь 127 были включены в итоговую экспозицию. Жюри отсеяло много добротных работ, которые уже успели собрать богатый урожай медалей и дипломов на других конкурсах. От этой, казалось бы, болезненной «операции» выставка значительно выиграла, обретя необходимую свежесть.
Жюри присудило золотую медаль коллекции снимков подмосковного фотоклуба «Монино-2», в которой в гармоническом единстве сочетаются высокая содержательность, жанровое разнообразие и мастерское исполнение. Не лишним будет упомянуть, что и по количеству снимков, вошедших в экспозицию, моницы оказались также впереди.
Серебряной и бронзовой медалями были соответственно награждены народная фотостудия «Норд» (Мурманск) и фотоклуб «Бриг» (Севастополь).
За последнее время кроме «Онего-81» завоевали популярность и ряд других фотофорумов: «Фотографика» (Минск), «Звезда моряка» (Мурманск), «Фотоспорт» (московский фотоклуб «Новатор»), «Кадр-80», «Лидер-81» (Всероссийский фотоклуб «Кадр»). Каждый из них утверждал лучшие образцы народного творчества.
Росту мастерства фотолюбителей и фотоклубов способствует их все более активное участие в международных конкурсах. Советские авторы стали призерами популярных конкурсов «За социалистическое фотоискусство», «Интерпрессфото», «Интерклуб» (ГДР), «Ифо-скан-балтик» (ГДР), «Фотоспорт» (Испания), традиционных национальных выставок в Аргентине, Болгарии, Румынии...
Однако надо помнить, что далеко не каждый проводимый за рубежом конкурс отвечает высоким требованиям современного фотоискусства. Порой фотосалоны ориентируют авторов лишь на формотворческие снимки, добротную печать, броские композиционные построения, непременные рамочки... Не согретые человеческим чувством, лишенные какой-либо проблематики, эти работы создаются с явной оглядкой на утвердившиеся каноны многих зарубежных фотосалонов.
Влияние формалистических тенденций не ощущается там, где хорошо поставлена воспитательная работа с фотолюбителями, где участие в зарубежных салонах не становится чуть ли не главной целью и не вытесняет иные виды деятельности клубов.

Р. КРУПНОВ,
председатель жюри фотоконкурса «Онего-81»

ПОЗДРАВЛЯЕМ ВЕТЕРАНА

Без малого шесть десятков лет трудится в советской фотожурналистике Софья Семеновна Каценко, человек неиссякаемой энергии, широкой души.
В год рождения Красной Армии восемнадцатилетняя Соня вступает в ряды 2-й стрелковой дивизии и из Рязани отправляется на фронт. Три года фронта, тяготы походной жизни, тиф, госпиталь... После войны она идет на курсы иностранных языков, затем работает в системе Всевобуча. Тогда же начинает увлекаться фотолюбительством. В 1925 году она встречает фотокорреспондента Михаила Каценко, и дальше они идут по жизни вместе не только как супруги, но как коллеги, сподвижники. Софья Семеновна тоже становится фотокорреспондентом; муж помогает ей совершенствоваться в этой нелегкой профессии. Она работает в газетах «Постройка», «Архитектурная газета», «Вечерняя Москва», «Труд», печатается в журналах «Общественница», «Дошкольное воспитание». Когда при московском Доме печати создается Ассоциация фоторепортеров, С. Каценко активно участвует в деятельности новой творческой организации.
В годы войны Софья Семеновна работает фотографом Омского пехотного училища, являясь в то же время собственным фотокорреспондентом «Совхозной газеты» по Омской области.
В 1948 году здание Дома печати было возвращено журналистам, и восстановилась секция фотожурналистов. Софья Семеновна с присущей ей энергией включилась в организационные дела. И все годы существования секции, сначала при ЦДЖ, а с момента создания Союза журналистов СССР — при Союзе журналистов, она — бессменный секретарь секции.
За годы своей фотографической деятельности С. Каценко сумела создать портретную галерею многих выдающихся людей Страны Советов, строивших наше государство.
Недавно ветерана фотографии пригласили в военкомат и торжественно вручили ей удостоверение ветерана войны.
От души поздравляем Софью Семеновну Каценко, мы, ее коллеги, и горячо благодарим за большой вклад в развитие отечественной фотожурналистики.

Л. УХТОМСКАЯ

Зарисовки в Закарпатье

Снимки, воспроизведенные на нашей вкладке, — только небольшая часть закарпатского фотоцикла Виктора Спивака — фоторепортера районной газеты «Трудовая слава» (г. Борисполь). Впрочем, сам Виктор против того, чтобы называть свою работу циклом. Предпочитает более традиционное, отнюдь не терминологическое определение: моя любимая тема. Не суть важно, что это — цикл, репортаж, очерк.
Перед нами — созданные методом неторопливого, внимательного наблюдения зарисовки, сценки из жизни закарпатских сел. А то, что они укладываются в цельный, гармоничный ряд, говорит о методике продуманной, прочувствованной, индивидуально выраженной.
В. Спивак, судя по всему, намеренно избегает фиксации динамических, заостренных ситуаций. Он словно бы бесстрастно «панорамирует» то, что видит вокруг себя. Но это впечатление ошибочное: кадры, присланные автором, сразу останавливают наше внимание на том характерном, что отличает Закарпатье. Каждый из снимков — визитная карточка края.
Пейзажи В. Спивака — не просто «заставки», дающие географический адрес происходящего. Они самостоятельны и в то же время дополняют жанровые зарисовки, в свою очередь обогащаясь ими.
Автор — профессиональный газетчик, в «Трудовой славе» работает уже 17 лет. Что такое районная газета, объяснять не надо. Ее ритм выдержит не каждый. И уж совсем не каждый сможет попутно работать в ином ключе. Это говорит о широте кругозора, о творческой потенции.
Виктор Спивак — лауреат нескольких республиканских конкурсов. Тем оправданнее эта публикация, знакомящая читателей с фотографом, несомненно, способным и ищущим.

М. АЛЕКСЕЕВ

ФОТО ВИКТОРА СПИВАКА ▶

КАРПАТЫ

ЗИМА

ИЗ СЕРИИ «ГУЦУЛЬСКАЯ СВАДЬБА»







ИЗ СЕРИИ «ГУЦУЛЬСКАЯ СВАДЬБА»

ДРУЗЬЯ

Анри Вартанов **Критерии оценки**

Начатый на страницах журнала («СФ», 1980, № 10) разговор о критериях оценки произведений фотографического творчества вызвал большой интерес у наших читателей. Ряд откликов, полученных редакцией, был опубликован («СФ», 1981, № 7, 11). Настала пора подвести некоторые итоги.

Но прежде напомним, о чем шла речь в той беседе, которая послужила запевом к обсуждению проблемы. Участвовавшие во встрече видные репортеры и теоретики фотографии задумались над весьма незамысловатым, на первый взгляд, вопросом: почему одни и те же снимки в среде их создателей, редакторов, критиков вызывают столь разные, подчас даже противоположные оценки. Как преодолеть вкусовщину и случайность оценок, как выработать объективные критерии, с помощью которых можно было бы дать верную оценку фотографическим произведениям?

Многим из нас приходится высказывать суждение о фотографиях или выслушивать его. Чаще всего суждение это бывает немногословным: при формировании фотовыставок или отборе коллекций число снимков, как правило, столь велико, что нет времени для развернутых анализов. Происходит нечто подобное голосованию: один специалист выступает за снимок, другой — против него. До споров обычно дело не доходит: решает вопрос простое большинство голосов. Однако позже, когда спешка выставкомовских обсуждений начинает отступать на задний план, подкрадывается терзающий душу вопрос: почему же снимок Икс, так поразивший тебя, оставил совершенно равнодушным фотографа Игрек и привел в ярость критика Зет?! В чем тут дело? Какими критериями пользовался каждый из высказывавших противоположные мнения?

Первый ответ, который приходит тут же в голову и приносит некоторое успокоение, — это разнообразие индивидуальных вкусов. В самом деле, как неповторимо настоящее творчество в любых его разновидностях, так неповторимы и вкусы, проявляющиеся в характере оценок. Как гласит народная мудрость, на вкус и на цвет товарищей нет.

И, полагаю, нет ничего удивительного в том, что снимок, понравившийся одному понимающему толк в фотографии человеку, может оставить совершенно равнодушным другого, не менее компетентного.

Однако сказать, что любая оценка творческого акта есть суждение неповторимого индивидуального вкуса, — значит снять проблему с повестки дня, свести ее к той области, где менее всего возможны обобщения и установления закономерностей. Кроме того, даже самый рьяный поборник вкусовых разнообразий не станет спорить с тем, что при всем их несходстве есть во вкусах каждого времени некая доминанта, которая формируется эстетическими воззрениями, присущими переживаемому периоду исторического развития. Говоря иными словами, кроме понятия «вкусы отдельной личности» вполне законно и «вкусы определенного времени». Слова, сказанные В. Тарасевичем в начале беседы, открывшей дискуссию о критериях оценки: «Когда мы готовили фотографические выставки лет эдак пятнадцать-двадцать назад, то нам казались шедеврами снимки, которые теперь вызывают у нас снисходительную улыбку», свидетельствуют о том, что вкусы времени никак нельзя сбрасывать со счетов.

Движение от индивидуального вкуса ко вкусу определенного исторического этапа для нас важно вдвойне. Не только потому, что оно свидетельствует о связи вкусов с определенным периодом развития самого творчества. Другое обстоятельство заключено в том, что вкус, традиционно рассматриваемый как субъективная категория, обретает черты объективности.

В этом случае, что немаловажно, уже возможен строгий анализ. Возможна постановка вопроса об исторической изменчивости критериев оценки произведений фотографического творчества. Тогда уже отмеченное Тарасевичем обстоятельство не станет в чьих-то устах обвинением в беспринципности; вот, мол, еще не так давно хвалили одно, а теперь превозносят нечто совершенно противоположное и ругают еще недавно одобряемое.

Итак, несомненно, что критерии оценки исторически изменчивы. Как, впрочем, изменчиво и само творчество: при всем том, что сегодня в фотографии, как и в других видах искусства, немало появляется произведений в стиле «ретро», лишь наивный зритель не сумеет отличить нынешнюю стилизацию от, скажем, дагерротипа стотридцатилетней давности. Меняется фотография, и вместе с нею меняются критерии оценки. Кстати сказать, отношения между этими двумя переменными величинами нельзя рассматривать как односторонние. Говоря другими словами: не только развитие фотографического творчества формирует критерии оценки его результатов, но и, в свою очередь, критерии, складывающиеся в обществе, активно влияют на эволюцию фотографии. Поэтому, наверное, значение критериев оценки в любом виде творчества столь важно для его общественной судьбы. Поэтому, как показывает многовековая история литературы и искусства, споры вокруг критериев оценки никогда не ограничивались вопросом о несходстве индивидуальных вкусов — они становились чаще всего реальным оружием в борьбе за творчество определенного идейно-художественного направления.

Многие из тех, кто принял участие в нашей дискуссии, главное внимание уделили определению специфики фотографии как формы творчества: отмечу, к примеру, обстоятельную и интересную статью Г. Белицкого («СФ», 1981, № 11). Вероятно, правы те, кто говорит о зависимости критериев от решения наиболее общих вопросов классификации фотографии и ее разновидностей: действительно, зная, что мы понимаем, скажем, под художественной фотографией, можно сформулировать критерии оценки ее произведений. Но, полагаю, такое решение вопроса отличается недостаточной конкретностью. Оно касается фактически такого общего обстоятельства, как своеобразие языка той или иной разновидности фотографии. Изучая эти вопросы, мы приходим к справедливому выводу, что критерии фотожурналистики непригодны при оценке произведений художественной фотографии. Впрочем, устанавливая эту очевидную истину, мы рассуждаем на уровне «вечных» категорий, пригодных, как говорится, для всех времен и народов.

Но ведь критерии оценки меняются в зависимости от того, когда и где они применяются.

Язык фотографии и ее разновидностей можно сравнить со строительным материалом, из которого создаются произведения архитектуры.

Подобно тому, как, допустим, кирпич отличается от дерева, средства художественной фотографии отличны от творческих форм фотожурналистики. Кирпичное строение, всякий знает, оценивается с других позиций нежели дом, выстроенный из дерева. Однако предметом оценки становится не строительный материал — кирпич, дерево, бетон и т. д., а сделанные из них дома, причем они в своем облике меняются в зависимости от назначения, климатических условий, господствующего в той или иной стране художественного направления. Вот почему при всей важности таких общих категорий, как специфика фотографического языка, особенности разновидностей фотографии и т. д., из них непосредственно нельзя вывести критерии современного фототворчества.

Другие участники обсуждения (например, П. Славинский из Рязани, см. «СФ», 1981, № 7) в поисках критериев называют такие важные для искусства понятия, как социалистический реализм, партийность, правдивость и т. д. Так же как и в предыдущем случае, здесь названы общие, относящиеся не только к фотографии, но и ко всем другим видам творчества, качества. Для того чтобы эти критерии «работали» на уровне каждодневной фотографической практики, необходимо более конкретно сформулировать, в чем же состоит,

скажем, понятие правды в нынешней фотографии. Итак, в ходе дискуссии хорошо и полно обозначены те эстетические понятия, которые оказывают влияние на сложение критериев оценки. Замечания товарищей, выступивших на страницах журнала и приславших свои письма, можно было бы принять с одной лишь поправкой: то, что им кажется критериями, на самом деле только предпосылка к ним. Где же начинаются сами критерии оценки фотографии, в чем они состоят? Сразу же разочарую тех читателей, которые ждали от дискуссии, а сегодня ждут от подводящего итоги однозначно-определенных ответов: вот, мол, вам критерии-мерки, по которым можно отличить хороший снимок от среднего, а средний — от плохого. Поскольку речь идет об оценке творческой деятельности, — а она, как известно, именно потому называется творческой, что построена на постоянном движении вперед, на творении нового, еще вчера неведомого, — говорить о по-школьному ясных критериях не приходится.

И все же практические критерии оценки фотографических произведений существуют. Они складываются на основе ведущих тенденций современного советского и мирового фототворчества. При всем разнообразии и несходстве поисков, которые ведутся в фотографии, при том что, как отмечают многие критики, сегодня в фототворчестве (как, впрочем, и в кино, телевидении, живописи и других искусствах) нет какой-то одной, четко прослеживаемой, преобладающей линии развития, — глаз профессионала-автора и критика улавливает основные, наиболее характерные творческие формы. Те из них, которые в наибольшей степени соответствуют разновидности фототворчества (журналистская, художественная, прикладная фотографии и т. д.), а также задачам, стоящим перед снимком, воспринимаются как удача автора и вместе с тем определяют те или иные решения в качестве ведущих, наиболее выразительных и перспективных. Говоря другими словами, критерии оценки складываются из некоего «среднестатистического» уровня творчества, корректируемого (и развиваемого) поисками наиболее талантливых фотографов. В их работах воплощена диалектика художественного открытия; в сложном противоборстве в них находятся привычные, ставшие уже нормой, решения с дерзкими прорывами в неведомые еще сферы, где фотограф-новатор творит вне привычных, хорошо знакомых критериев.

Здесь особое значение приобретает тот вклад в формирование критериев оценки, который вносит критика. Именно ей принадлежит право (и обязанность) в ходе конкретного анализа ведущих творческих тенденций современной фотографии отделять существенные, глубинные поиски от внешних, идущих от скоротечной моды решений.

Следует признаться, что фотографическая критика все еще серьезно отстает от задач, которые перед нею ставит современное творчество. Сложность анализа произведений фотографии состоит, кроме всего остального, в том, что в фототворчестве сошлись воедино журналистика и искусство, наука и техника. Критик, занимающийся фотографией, должен — по сравнению, скажем, с художественным критиком — учитывать много обстоятельств, выходящих далеко за пределы эстетической проблематики.

К сожалению, за исключением журнала «Советское фото», у нас фактически нет органов печати, где бы можно было прочесть критический анализ произведений фотографии. Непривычка к фотографической критике приводит к тому, что, по существу, и авторы снимков, и редакторы, и организаторы выставок — все вынуждены постигать понятия, связанные с критериями творчества, самостоятельно. Отсюда возникает проблема выработки оценок — тема, которую вряд ли можно себе представить в музыкальной, театральной или кинокритике.

В наши дни советская критика отмечает десятую годовщину со дня принятия Центральным Комитетом партии постановления «О литературно-художественной критике». Искусствоведческие журналы печатают серьезные материалы, посвященные итогам сделанного нашей критикой за десять лет, указывают на нерешенные до сих пор вопросы. Фотографическая критика среди актуальных своих задач, непосредственно вытекающих из постановления ЦК КПСС, должна считать одной из первостепенных проблему разработки и активного внедрения критериев оценки произведений фототворчества на основе творческой практики.

Валерий Стигнеев **Язык вещей**

Можно сказать, что фотонатюрморт как жанр пережил второе рождение. Десять-пятнадцать лет назад работы такого рода понимались главным образом как идеальная школа шлифовки композиционных приемов и лишь изредка появлялись на выставках. Повысившийся интерес к натюрморту обозначила межклубная выставка «Натюрморт-76», на которой было представлено около 150 фотографий. Организовал ее московский фотоклуб «Новатор». Оригинальную коллекцию натюрмортов показала народная фотостудия рижского завода ВЭФ. Она экспонировалась в Москве, во ВНИИ искусствознания, в редакции журнала «Советское фото».

И все же приходится признать, что жанр этот оставался трудным для любителя, его вкус и мастерство проходили здесь серьезную проверку.

Характеристика, данная живописному натюрморту художником И. Табенкиным, может быть целиком отнесена к его фотографическому собрату: «Натюрморт — это тот жанр, в котором в наибольшей мере выявляется пластический строй произведения. Здесь нет сюжета в общепринятом значении слова. Средства в натюрморте настолько ограничены, скупы и нелитературны, что все должно строиться только на ритме и гармонии, на чисто живописных средствах выражения. Иными словами, надо решать задачу внешне вроде бы простую, кажущуюся незамысловатой, с малым количеством компонентов».

Жанр, казалось бы, стоявший в стороне от главной линии развития художественной фотографии, неожиданно резко раздвинул свои границы. Сегодняшний натюрморт, кроме организованных, «сочиненных» композиций, широко использует в качестве основного мотива готовые фрагменты реальности. Когда говорят об авторской модели действительности, то имеют в виду толкование автором реальности в соответствии с его принципом видения. У фотолюбителя из Красногорска Галины Лукьяновой предметы и аксессуары быта находятся в своем естественном окружении и в этом качестве отражают как среду человеческого обитания, так и опосредованное отношение к ней человека. Ее натюрморты учат видеть и понимать красоту материальной действительности, ощущать «неживую натуру».

Предметный мир всегда интересовал Галину Лукьянову. В новом цикле «Кухня» ее понимание этого мира неоднозначно и многообразно. Автор открывает красоту формы там, где раньше вроде бы она не замечалась: стандартная кухонная плита, посуда, занавеска... Ну разве что красив в традиционном понимании этого слова графичный росчерк силуэта комнатного цветка на фоне запотевшего окна? Уголок интерьера кухни автор превращает в композицию из осмысленно размещенных в пространстве предметов, где место каждого диктуется его назначением. Но Лукьянова не просто фиксирует эту композицию. Кухня становится метафорой уюта, домашнего тепла. Человека нет, но есть ощущение, что он рядом.

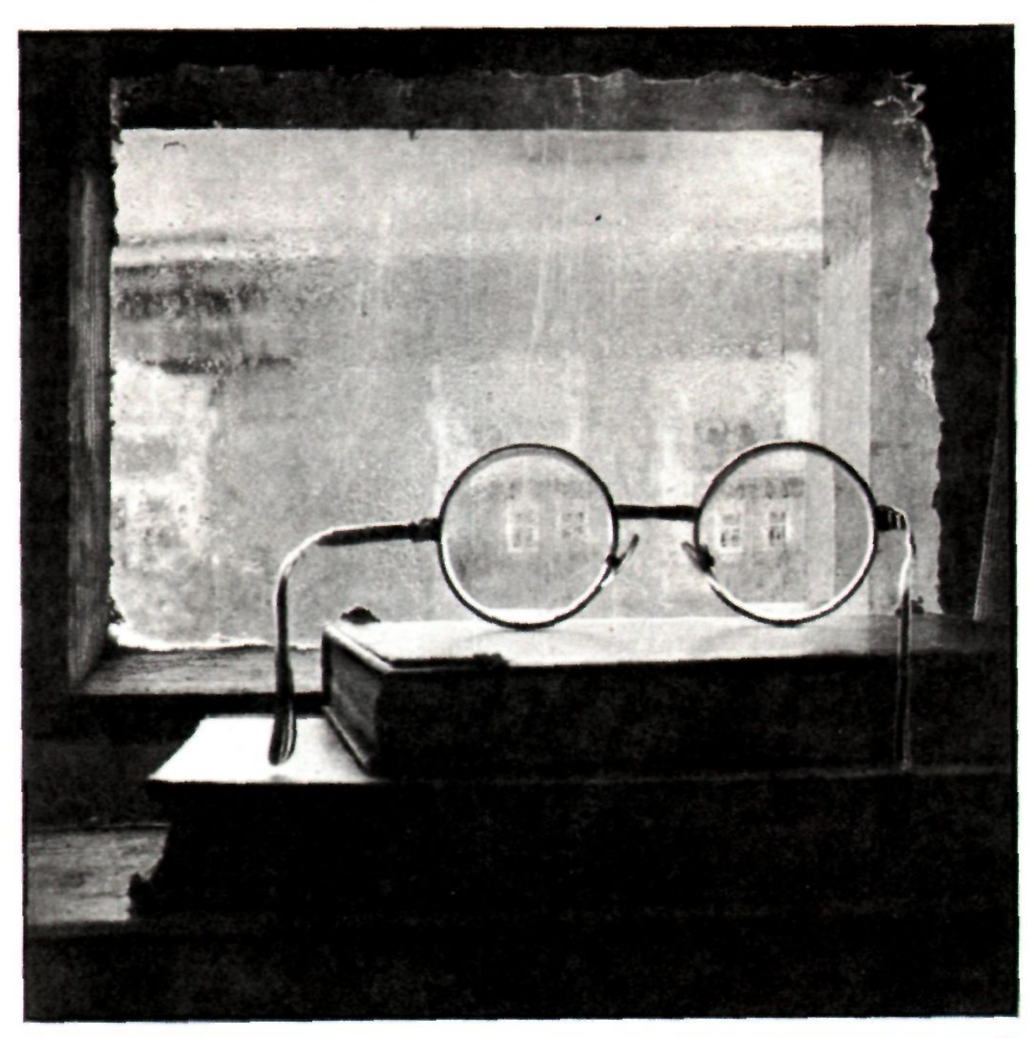
Фотография тяготеет к предмету, его качеству, но она же вводит в действие — намеком на совершенное или будущее изменение. Газ включен, сковородка поставлена на плиту. И в других снимках, в каждом есть ощущение действия: банки только что вымыты, пакет с яйцами недавно развернут... Но сам предмет оставался бы только копией, если бы не было выражено авторское к нему отношение. Важно передать материально осязаемую плотность полиэтиленовой пленки при всей ее прозрачности и вместе с тем красоту формы, образованной складками. Сопоставить разные цвета и фактуры яиц и пакета и тем самым решить непростую формальную задачу — снять белое на белом.

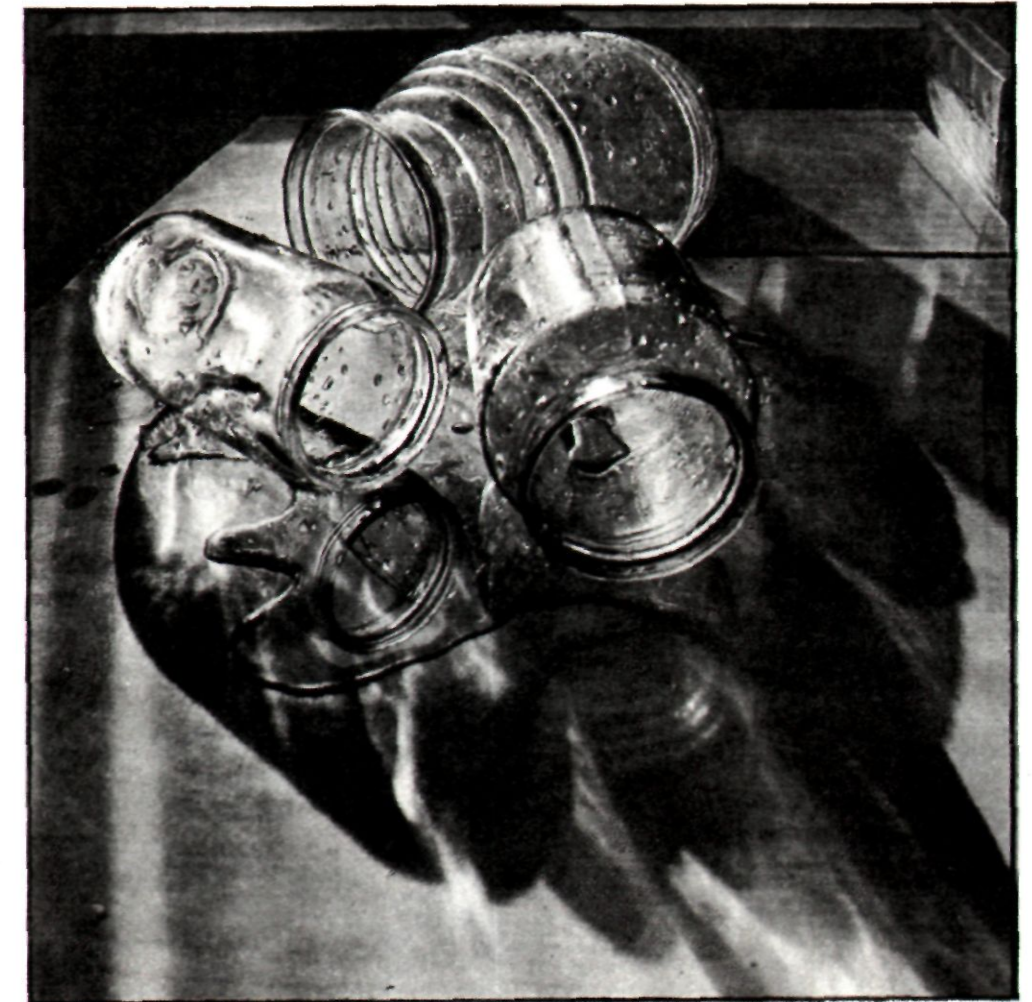
В натюрморте с только что вымытыми банками, лежащими на столе, встречный свет дробится в изогнутых стеклянных поверхностях, каплях и лужицах воды на столе, прорисовывая отражения банок на его поверхности. Причудливый рисунок, образованный тенями и отражениями, наполнен движением, но в нем есть зыбкость и неустойчивость.

Конечно, сами по себе ве-

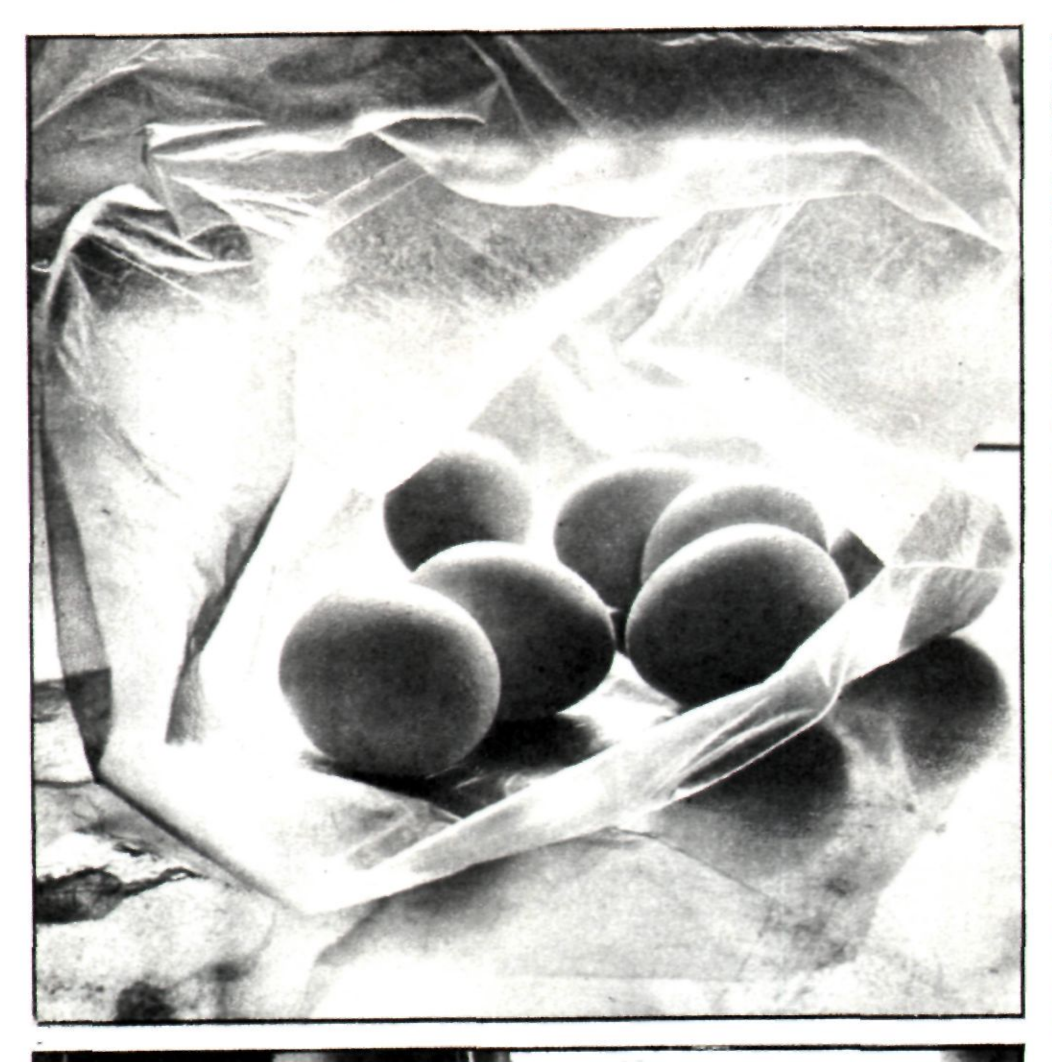
щи вовсе не являются добрыми, смешными — этими качествами их наделяет наш взгляд. Тем самым он очеловечивает мир, заставляя убедиться в том, что обыкновенная подвижная в текучести вода способна, как живое существо, вступить в конфликт с прозрачным и бездушным стеклом. Вот как проявляется авторское отношение к изображенному — твердость стекла оборачивается хрупкостью и беззащитностью, а не обладающая собственной формой вода — некоей определенностью. Не настаиваю именно на таком прочтении работы. Каждый раз у зрителя — широкое поле для собственных размышлений по поводу снимка, но несомненно одно — автор намеренно ставит предметы материального мира в особые отношения между собой, наделяя их способностью «разговаривать» с нами. Отсюда идет метафорическое выражение — язык вещей.

...Ровный свет, льющийся из покрытого каплями окна в деревенском доме, падает на стол и книги на нем и несколькими бликами чертит форму очков, лежащих сверху. Очки занимают такое положение в кадре, что мы невольно смотрим в них. За окном — стена соседского дома с размытыми очертаниями белых наличников. Мы видим их еще раз — удвоенными в круглых очковых линзах. Оптический эффект ломает и режет оконную раму. Мотив удвоения использован еще раз: мы замечаем, что рама окна, как бы повторяя рамку кадра, словно вырезает для нас фрагмент жизни, текущей там, за окном. На всем лежит печать спокойствия и умиротворенности. Дождливый осенний день в деревне, книги, их владелец, незримо присутствующий в комнате, — нам как бы дано взглянуть на мир его глазами... Но и здесь сохраняется как бы натюрмортный принцип отношения к предмету, вещи. В снимках из серии «Деревенский дом» у Г. Лукьяновой появляется новый для нее способ прочтения реальности, раскрывающий добавочные смысловые оттенки. Свет тут выступает в двойном качестве: он заполняет пространство снимка, лепит форму предметов, расцвечивая одни и укутывая в полутени другие, и в то же время, являясь в виде блика, луча, светового следа, становится знаком, символом, доминирующим в кадре. Привычная символика человеческого жилища отходит на второй план, и разговор обретает харак-



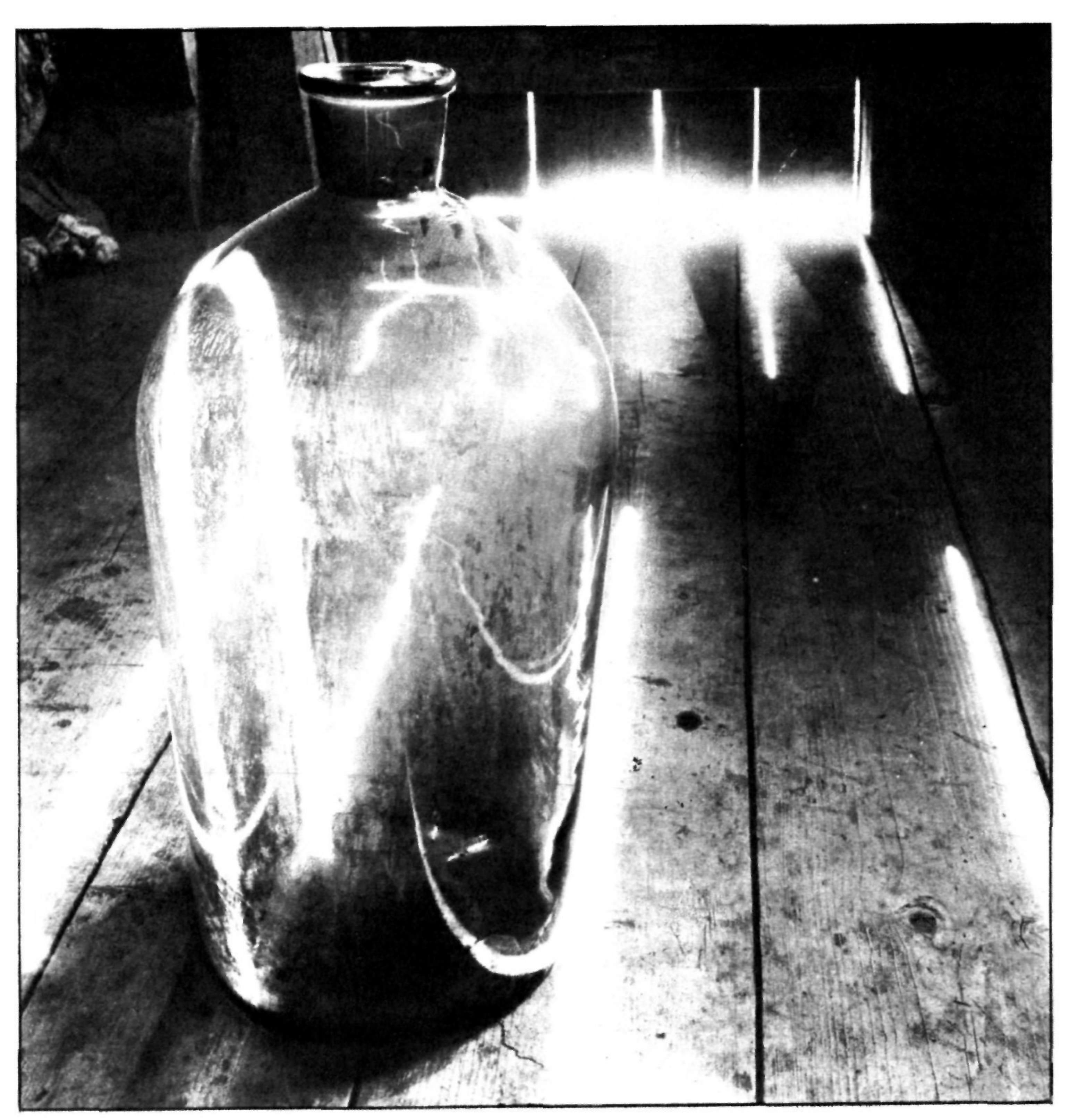


ГАЛИНА ЛУКЬЯНОВА ИЗ ЦИКЛОВ «ДЕРЕВЕНСКИЙ ДОМ» И «КУХНЯ»





тер более абстрактного философского размышления.
Стреловидные солнечные блики на обычной бревенчатой стене озадачивают своей формой, кажутся неправдоподобно резкими. Они врываются диссонансом в мирную картинку, вносят ощущение некой напряженности. Кажется, что это знаки, обозначающие направление. И в странном соответствии с ними протянулись к утонувшей в полумраке лампочке четкими белыми линиями два электропровода. Лампочка еще не вспыхнула, но как электрический разряд — закрученность мотка белой веревки рядом на стене.
Композиционно все выстроено крепко: излучающая ровный свет бревенчатая поверхность сруба соотносится с замкнутыми в энергичном движении, бьющими в глаза яркой белизной линиями и бликами.
В натюрморте со стеклянной бутылью свет буквально бьет сквозь щели дощатой двери, оставляя на полу геометрически правильные следы. В толще бутылочного стекла он преломляется, дробится и извивается, как ленты расплавленного металла, или разбегается по поверхности стекла миниатюрными молниями. Собственно, на замысловатой игре световых росчерков на бутыли и ритмически правильном строе световых следов на полу и двери построена вся работа. Невидимая обычно игра света проявилась здесь во всем динамизме, который подчеркнут устойчивостью объектов снимка, характером их фактуры.
Тут важна пластическая идея, которая диктует форму. Выразительные средства использованы так, чтобы сконцентрировать наше внимание на мысли, важной для автора. Автор стремится обработать фрагмент натуры в таком ключе, чтобы достичь нужного ему состояния: передать созерцательность, взволнованность, динамику движения материи.
Все это убеждает: язык вещей, столь важный для специфики жанра, ведом Галине Лукьяновой.
Это тем более приятно отметить, потому что наш автор сравнительно недавно занялся съемкой натюрморта, а ранее отдавал предпочтение фотографии несколько иного плана — жанровой, рассказывающей о бытовой жизни людей. Впрочем, натюрморты — это ведь тоже о жизни.



ГАЛИНА ЛУКЬЯНОВА ИЗ ЦИКЛОВ «ДЕРЕВЕНСКИЙ ДОМ» И «КУХНЯ»

Петр Новиков **Мир моды**



ФОТО **ИЛГИ СУНЫ**

Фотографии манекенщиц. Фотографии костюмов. Фотографии поз, фасонов, ткани...
Какие соображения двигали профессиональным художником костюма, редактором-модельером журнала «Ригас Модес» Илгой Суной, когда она взялась за фотокамеру? Желание показать, насколько мода важна для каждого из нас?..
Кинорежиссер Сергей Герасимов сказал как-то на эту тему так: «Речь идет не просто о том, чтобы одеть и обуть людей, а о том, чтобы человек прожил отпущенные ему годы разумно и щедро в смысле украшения жизни и наслаждения ею. Человек должен достичь тех высот, на которые рассчитала его природа».
Каждый мыслящий, наблюдая явления действительности, всегда задает себе вопрос: а как это делается? Илга Суна избрала самой темой своих фотографий наше любопытство.
Нас интересует сложность расположения красивых женских фигур, загадочная неустроенность линий. Блики. Свет — или контровой, или в три четверти. Но какова же идея воплощения предлагаемых моделей? Мода как таковая присутствует на фотографиях Илги Суны минимально. Героини-демонстрантки (термин Рижского Дома моделей), как правило, активно работают над своим лицом: губами, глазами, прической... Видимо, это не случайно. Ибо в чем же есть работа над новой модой, если не в улучшении ее внешних линий, если не в соответствии этим новым линиям внешнего облика самой модели. Фотокамера Илги Суны снимает за кулисами домов моделей. Это типичная жанровая съемка с помощью репортажного метода. Демонстрантки запечатлены, с одной стороны, в рабочей, а с другой — в бытовой ситуации.
Да, они заняты конкретным, в известном смысле, производственным процессом. И в то же время ситуации предстают перед нами в некоем домашнем *обличии*.
И, что самое интересное, благодаря этому мы начинаем вглядываться в лица девушек, заинтересовываясь их индивидуальностями.

Через какое-то время мы, находясь в демонстрационном зале, будем думать совсем о другом, о моде как таковой и только о ней. Личности демонстранток уйдут на второй план. И это входит в сверхзадачу их профессии.

Улучшая свою маску-образ, необходимый для демонстрации нового костюма, девушки как бы стирают собственную индивидуальность. Стирают затем, чтобы мы острее почувствовали свою индивидуальность, чтобы убедить нас в доступности новых модных линий одежды. Вот тут, судя по всему, возникают главные задачи, которые ставит перед собой фотограф-модельер. Как же будет созданный им усредненный тип завтраших модных линий сочетаться с реальной жизнью? И фотограф ставит эксперимент, добивается гармонии живых (природы) и неживых (созданных модельером) линий, подчеркивает фактуру тканей и тела. Все красиво, учтено до мелочей. И, может быть, нереальность происходящего на фотографиях как раз играет на идею, на «сказку моды»? Ведь на фотографиях работа над модой, над новой сказкой еще не закончена. Модельер Вячеслав Зайцев призывает нас думать вместе с ним. Он так объясняет стиль своих рисунков: «Вот основные линии. А воплощать — вам». Илга Суна своими фотографиями, заметьте, — репортажными — демонстрирует возможную технику воплощения.

Хотя, вполне вероятно, она изначально и не ставила перед собой подобной задачи.

Мода всегда разделяла людей на группы. Теперь у нас утверждается новый смысл разделения — на вкусы. Во-первых, мода — не привилегия. Иностранцы уже перестают удивляться, когда их принимают за москвичей. Это — первый этап. Параллельно развивается второй этап. Более тонкий, трудный. Наши модельеры учатся не копировать зарубежных художников. Именно такое отношение к моде становится все более модным. Фотографии Илги Суны — прекрасная возможность использовать доверие модельеров к нам. Съемка подобного рода — начало эксперимента. Мы смотрим на фотографии и видим в руках девушек-демонстранток многочисленные зеркала. Рабочий инструмент — зеркало — это наш с вами мир моды. И даже не сегодняшней, а, пожалуй, завтрашней. Мы смотрим на самих себя. Будущих. Красивых.

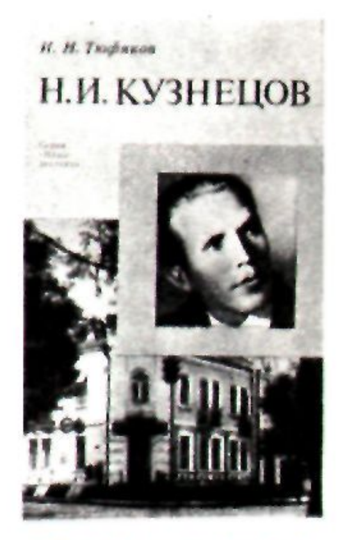






ФОТОБИБЛИОТЕКА

Рассказ о герое



К 70-летию со дня рождения Николая Ивановича Кузнецова, легендарного советского разведчика, Героя Советского Союза Средне-Уральское книжное издательство выпустило книгу в серии «Наши земляки». Это издание, значительную часть которого составили хроникальные фотографии и фотодокументы, можно по праву назвать творческим отчетом автора, уральского фотожурналиста И. Тюфякова, в течение нескольких десятилетий ведущего поиск материалов о своем прославленном земляке.

Начало исследованию еще в первые послевоенные годы положила встреча с боевым сподвижником героя, командиром партизанского отряда «Победители» Д. Н. Медведевым, впервые воссоздавшим образ легендарного разведчика в советской литературе. Впечатление было настолько сильным, что журналист стал создавать свой архив, в который вошли различные публикации, книги, письма, старые снимки; стал и сам фотографировать все, что так или иначе связано с именем героя. Накопленный с годами материал помог при создании телефильма, позволил издать фотоальбом. Но поиск продолжался. Журналист неоднократно бывал на родине героя — в Талице, где Кузнецов родился и вырос, в Кудымкаре, на Уралмаше, где он работал в предвоенные годы, в городах Ровно, Здолбунов, Луцк, Львов, где в тылу врага действовал отважный партизан-разведчик. Материалы, собранные в этих поездках, сделанные там фотографии легли в основу настоящего издания.

Задумывая рассказ о герое, автор поставил своей целью, не повторяя уже вышедших книг, сосредоточить внимание на малоизвестных фактах, используя воспоминания боевых друзей Кузнецова, которых удалось разыскать в последнее время, привлекая фотографии, найденные в фондах музеев страны, в личных архивах. Многим неизвестным ранее снимкам дарована как бы вторая жизнь — столь кропотливой была работа по их реставрации.

Тесна, многообразна взаимосвязь текста и фотографий в издании. Книга состоит из двадцати восьми глав, достоверно раскрывающих эпизоды короткой, но яркой жизни, целиком отданной служению Родине. Фотографии, а их в книге около ста, не только дополняют текст в качестве иллюстраций, но, собранные в единый блок и расположенные, как и текстовые главы, в хронологической последовательности, организуют логически завершенный зрительный ряд. С чувством искренней благодарности к людям, сохранившим и донесшим до нас эти документы, внимательно всматриваемся мы в бесхитростные снимки из семейного альбома, в любительские фотографии. Ника Кузнецов — выпускник школы-семилетки, учащийся сельскохозяйственного техникума, Николай Кузнецов в период работы на Уралмашзаводе, перед вылетом в тыл врага, Кузнецов — обер-лейтенант Пауль Зиберт. А рядом — лица друзей, боевых соратников, фотографии памятных мест, связанных с жизнью и борьбой героя-разведчика, репродукции документов.

Необычайно интересны страницы книги, впервые раскрывающие историю возникновения отдельных фотографий военной поры, каждая из которых сегодня уникальна. Продолжая фотолетопись Великой Отечественной войны, они рассказывают об одном из бойцов ее «невидимого фронта» — Николае Ивановиче Кузнецове.

Так строится фоторассказ о необыкновенном человеке, верном сыне своей Родины, который шагнул в бессмертие, оставаясь жить среди людей как вечный пример героизма и мужества.

Л. КУБЫШКИНА

И. Тюфяков. Н. И. Кузнецов. — Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1981.

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Микроальбом...



Не скрою, будучи мало знаком с изданиями подобного рода, я подумал: о чем можно здесь завести разговор? Фотопутеводители — издание вроде бы чисто служебного толка: покажи все, как оно есть в натуре согласно заранее составленному списку, — и ладно. Оснований для такого мнения более чем достаточно. Стоит припомнить многочисленные буклеты о городах, о музеях, об исторических местах страны. Большинство их сотворены словно единой и бесстрастной рукой: протоколируются здания, протоколируются площади — все «красиво, как на открытке», и все безлико. Автора нет. А нет автора — это и скучно, и уныло...

Но вот с первого же разворота, с первого кадра «Ленинграда» * открывается величественная панорама: Дворцовая площадь с простирающейся далее Невой и Стрелкой Васильевского острова. Главная площадь Ленинграда, освещенная предзакодным солнцем, полускрыта глубокими тенями от зданий. Но тем ярче сияет кумач флагов, вывешенных к празднику, тем динамичнее движение крохотных фигурок людей, тем острее ощущение грядущего праздника и — в итоге — тем определеннее сделана заявка на явно эмоциональный, свой, авторский подход к изложению материала.

Я не стану подробно останавливаться на отдельных кадрах путеводителя — их более двух сотен, и многие из них у меня, как фотографа, вызывают чувство зависти. Важнее здесь отметить другое: автор фотосъемки Виктор Якобсон сумел высокопрофессионально выполнить свою задачу. Как я понимаю профессионализм? Это прежде всего умение точно следовать поставленной задаче, в данном случае задаче издания специального. Если показать одно лишь видение фотографа, его умение отыскать непривычные точки, необычные ракурсы — фотопутеводитель может из проводника превратиться в загадку, ребус. Следовательно, похожесть объектов на самих себя — вещь обязательная. Но как тогда тут не сбиться на стандарт, на безликость, о которой я упоминал выше? Вот тут, видимо, и необходим профессионализм, ощущение стоящей прежде всего перед изданием, а затем и перед автором задачи и умение ее решить.

В. Якобсон работает легко: может менять настроение, интонацию снимка в соответствии с меняющимися условиями, легко импровизирует, кадр послушен ему, подвижен. Он может динамично снять архитектуру и изобразительно «поставить» людей. Профессионализм — это совокупность приемов и средств, которыми владеет мастер, и умение направить эту совокупность к достижению поставленной цели.

В путеводителе, естественно, на первом месте — сам город. Люди своим присутствием только аранжируют главную тему — облик города, его архитектурные черты. Не знаю уж за счет чего — родилось ли это при съемке, отборе кадров или в результате вмешательства отличной полиграфии (напечатано в г. Любляна, Югославия) — в книге возникает доминирующая перламутрово-серебристая цветовая гамма. В нее погружены и воздушно-невесомые фотографии зимнего Ленинграда, и осенние сады, и даже залы Эрмитажа. Уникальные кадры вертолетной съемки соседствуют с тщательно разработанными деталями: в зеркальную рамку вывески гостиницы «Астория» врезан отражающийся в ней Исаакиевский собор; бесконечная череда несущих в зубах цепи каменных львов; зажигающиеся фонари; опушенные снегом решетки. Мимо всего этого можно было бы ненароком пройти, не заметить — и тогда бы исчез аромат неповторимости города, а с ним и теплота,

* Фотопутеводитель «Ленинград». — М.: Планета, 1981. Специальная съемка В. Якобсона, составитель и автор текста Ю. Рост, художник А. Жилин.

и взволнованность автора. Впрочем, было бы несправедливо говорить об авторстве и не упоминать никого кроме фотографа. На мой заинтересованный взгляд, фотограф, конечно же, — первая скрипка. Но без взаимопонимания с художником, составителем, редактором цельная книга получиться не может. И вот здесь мне хотелось бы сказать несколько слов о редакции фотопутеводителей издательства «Планета». Крохотная редакция (под стать размерам выпускаемой продукции) новое свое дело (а таких изданий раньше просто не было) делает увлеченно и с хорошим вкусом.

— Своей задачей мы ставим, — говорит заведующая редакцией Наталья Сергеевна Чернышова, — сделать не справочник-однодневку, а микроальбом, книгу, которую хочется сохранить после путешествия, показать другим, подарить...

Эти книжки, а их уже немало выпущено «Планетой»: «Путешествие по Сибири», «Московский Кремль», «По Золотому кольцу России», «Москва. Театры», «Москва. Музеи» и ряд других завоевывают не только интерес читателей, но и официальные награды. Многие из них награждены дипломами прошедшей Олимпиады.

Разумеется, несмотря на общий высокий уровень, не все они равноценны. Тут, на мой взгляд, есть две причины. Первая: там, где путеводитель остается только путеводителем, он ограничивает свои возможности.

Вторая: фотопутеводитель становится безликим, если фотографии подбираются у многих авторов, а не выполняются специально для этого издания одним или двумя мастерами. Исчезает и стилевое единство, и заинтересованность автора темой.

«Путешествие по Сибири» выигрывает в сравнении с «Золотым кольцом» или «Музеями» хотя бы потому, что Сибирь снимал в основном один автор, талантливый фотограф Алексей Фрейдберг, в то время как другие издания вобрали в себя снимки десятка и более авторов. Их фотографии и хорошие, и отличные, все на уровне, но без той личностной интонации, которая делает произведение самобытным. Серия фотопутеводителей «Планеты» еще только начинает свою жизнь. Хорошее начало. Можно надеяться, продолжение будет еще лучше.

Т. ЛЕВУШКИН

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Новые книги



В ритме века. Фотографии корреспондентов газеты «Известия» (составители: Р. Иванов, С. Смирнов, А. Стешанов. Художник А. Брантман). — М.: Планета, 1981.

В альбом вошло 78 снимков — репортажи на общественно-политические темы; портреты известных рабочих, тружеников села, ученых, писателей, артистов, художников, спортсменов; разнообразные жанровые сюжеты; панорамы крупных городов и строек, пейзажи.

Снимки сделаны в разные годы такими признанными фотомастерами, как Анатолий Скурихин, Сергей Смирнов, Александр Стешанов, Георгий Хомзор, Виктор Ахломов, Григорий Дубинский, Александр Стельмах, Ирина Пап, Сергей Косырев, Борис Савельев и другие.

Умело составленный и со вкусом оформленный альбом передает дыхание нашей эпохи, ее характерные черты. Фотографии не только документируют время, они создают образ народа, строящего коммунизм.

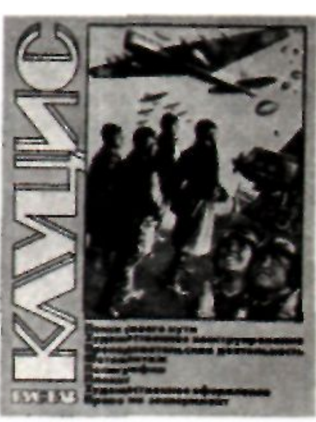
Альбом представляет интерес для историков и теоретиков фотожурналистики, для фотокорреспондентов, работающих в газетах и журналах, для любителей творческой фотографии.

Л. Огинская. Густав Клуцис. — М.: Советский художник, 1981.

Эта монография посвящена жизни и творчеству видного советского художника-экспериментатора двадцатых-тридцатых годов, мастера фотомонтажного искусства.

В годы первых пятилеток Густав Клуцис, как и А. Родченко, Э. Лисицкий, активно использовал фотографию в искусстве плаката, в оформительском деле. Он был автором ряда фотомонтажей на страницах газеты «Правда», делал монтажные иллюстрации к произведениям В. Маяковского (например, к поэме «Владимир Ильич Ленин»), выступал как автор броских фотоплакатов («Ускорим темпы индустриализации!», «Комсомольцы, на ударный сев!», «Сделаем пятилетку четырехлеткой!»).

В книге воспроизведены наиболее значительные работы художника, есть глава «Фотомонтаж», в которой подробно рассказывается о становлении этого приема, приводятся отрывки из статей Г. Клуциса «Фотомонтаж — революционное искусство», «Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды», «Ударники фотооформления».



Монография рассчитана на теоретиков изобразительного искусства, практиков фотомонтажа, широкий круг читателей.

Я. Фельдман, Л. Курский. Техника и технология фотосъемки (под редакцией проф. Р. Н. Ильина). — М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981.

«Техника и технология фотосъемки» — так называется курс для учащихся техникумов системы бытового обслуживания. Книга представляет собой учебное пособие по этому курсу. Она состоит из двух частей — «Павильонная съемка» и «Внепавильонная съемка». Фотограф службы быта снимает ныне не только в студии, но и на выездах. Он должен в совершенстве владеть всеми известными приемами постановочного и репортажного портретирования. В связи с этим в книге большое место отведено не только технике съемки фотокарточек для документов, канонического одиночного и группового портретов на память, но и особенностям репортажной съемки людей в интерьерах зданий, на улице, на фоне ландшафтов.



В книге изложены методика освещения, способы выявления форм и объемов, фактуры, пространства, приемы композиции, даны рекомендации по съемке семейных праздников, ритуалов бракосочетаний, выпускных вечеров в школах. Рассказано об особенностях репродукционной, макро- и микросъемок.

Отдельная глава посвящена истории фотопортрета. Приведены портретные работы М. Наппельбаума, А. Гринберга, В. Малышева, А. Андреева и других известных мастеров.

Книга представляет интерес для фотолюбителей.

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Наука и фотография

В издательстве «Наука» в этом году выходит из печати 21 том «Успехи научной фотографии. Предельные свойства фотографических регистрирующих сред».

Сборник составлен из обзорных статей ведущих специалистов в области фотографических процессов и посвящен теоретическому обсуждению предельных характеристик регистрирующих сред, взаимосвязи между различными характеристиками фотоматериалов и в первую очередь между светочувствительностью и информационными свойствами. Для галогеносеребряных материалов оцениваются теоретические пределы достижимых светочувствительностей в видимой и инфракрасной областях спектра, квантовая эффективность первичных процессов, эффективность спектральной сенсибилизации, процессов усиления серебряных изображений красителями и физическими бессеребряными проявителями.

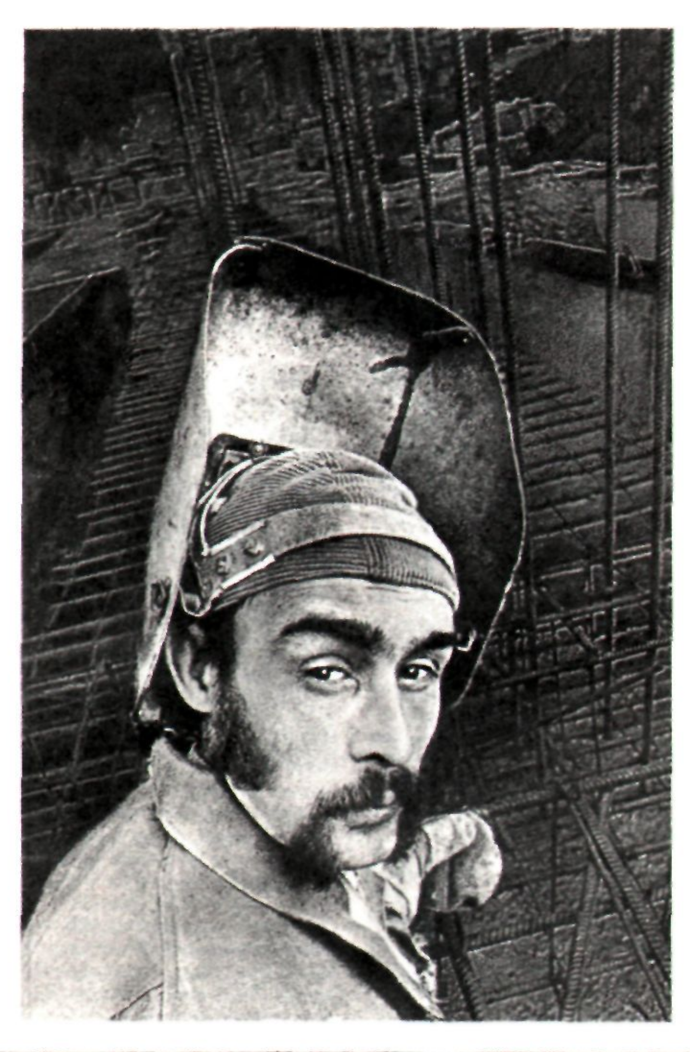
Приобрести сборник можно будет по предварительному заказу (тираж определяется числом заявок) в магазинах «Академкнига» или через магазин «Книга — почтой» (117463, Москва, Мичуринский просп., 12).

Т. СЛАВНОВА

Представляем «Пантикапей»

В Керчи проходила межреспубликанская выставка художественной фотографии, организованная народной фотостудией «Пантикапей» совместно с отделом культуры Керченского горисполкома.
Наименование студии и выставки связано с историей Крымского полуострова. Пантикапей — так назывался древний город на берегу Керченского пролива.
В 1980 году студийцы решили организовать у себя в городе межреспубликанскую выставку. В основном они преследовали две цели — пропаганду достижений современного фотоискусства и расширение творческих контактов с фотолюбителями из других республик.
На «Пантикапей» свои снимки прислали любители из 42 клубов. Для экспозиции было отобрано 208 работ 126 авторов.
На базе выставки Крымский областной научно-методический центр народного творчества и культпросветработы провел семинар для руководителей фотостудий и фотолюбителей Крымской области. Были организованы совместные съемки на предприятиях города и на пленэре. Участники и гости семинара: А. Лашков и Л. Макаршин (Новосибирск), А. Назаров (Пенза), В. Пархоменко (Тарту), М. Жилинский (Минск) показали свои новые работы. Интересную серию слайдов «Мир пещер» продемонстрировал молодой фотограф из Евпатории М. Герасимов.
Закончился семинар в Керчи вручением медалей и призов по четырем разделам. В каждом разделе присуждалась одна медаль и дипломы трех степеней. Медали получили: по разделу «Портрет» — Е. Кривцов (Новосибирск) за серию «Сибирские портреты»; по разделу «Пейзаж» — О. Бурбовский (Запорожье) за работу «Белеет парус одинокий»; по разделу «Жанр» — С. Васильев (Челябинск) за снимок «В родной стихии»; по разделу «Эксперимент» — Л. Макаршин за серию снимков «Цивилизация».
Дипломами были отмечены три фотоклуба: «Факел» (Новосибирск), «Монино-2» (Московская обл.) и «Радуга» (Могилев).
Участники выставки получили каталог и памятную плакетку первой экспозиции художественной фотографии в Керчи.

Е. ФЕДОРОВСКИЙ,
наш спец. корр.



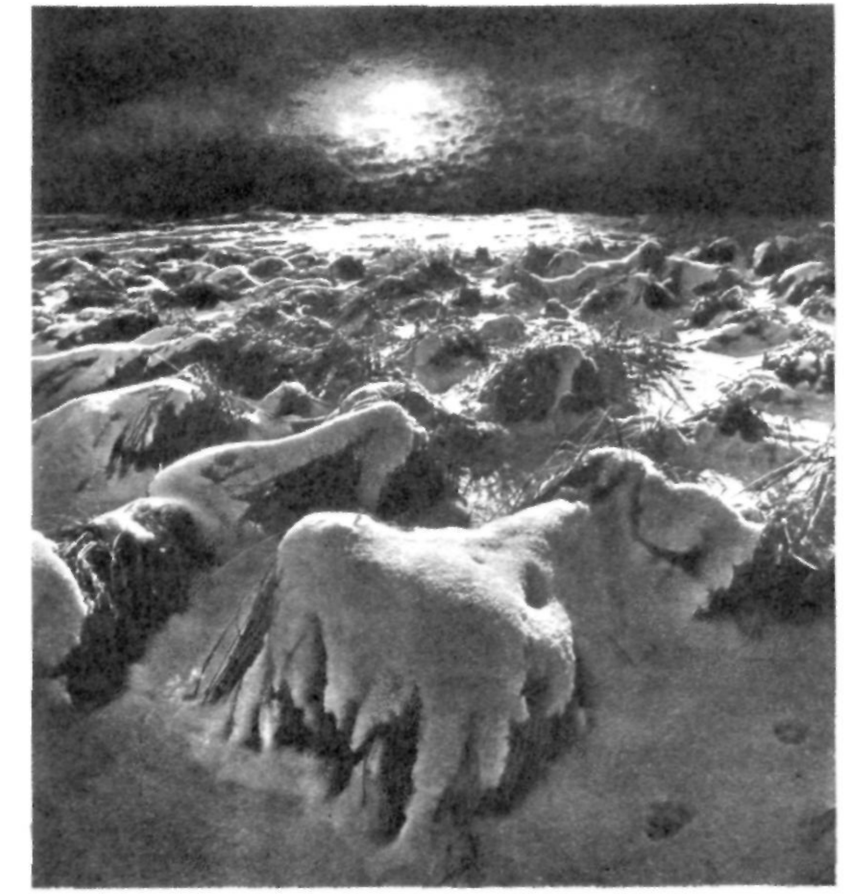
В. ФИЛОНОВ СТРОИТЕЛЬ



В. МИХАЙЛОВ СПАСИБО ЗА ШКОЛУ

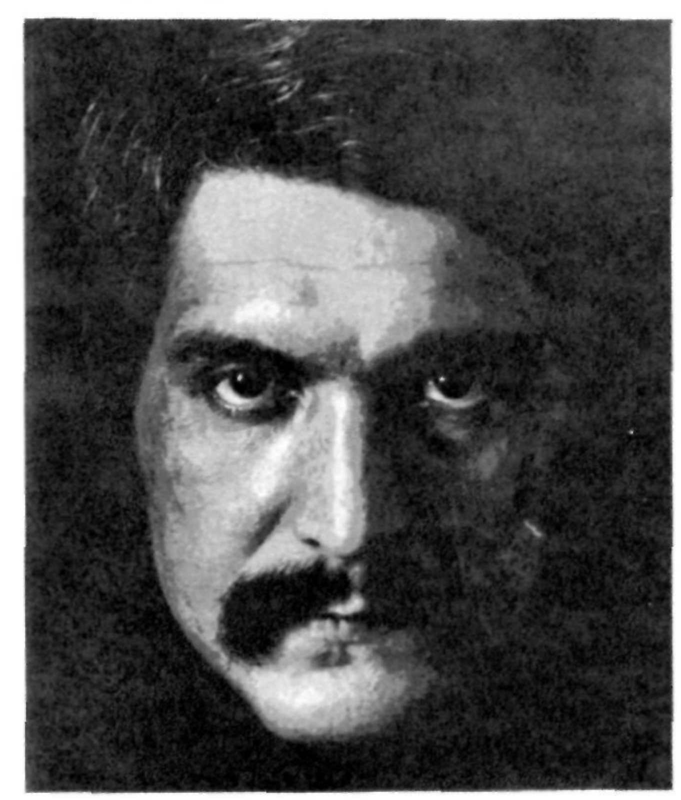
Я. ГЛЕЙЗДС СКОРОСТЬ
А. НАЗАРОВ ПОСЛЕ БУРИ
Л. МАКАРШИН ИЗ СЕРИИ «ЦИВИЛИЗАЦИЯ»
З. ШЕГЕЛЬМАН ОПЕРАЦИОННАЯ СЕСТРА
Е. КРИВЦОВ ИЗ СЕРИИ «СИБИРСКИЕ ПОРТРЕТЫ»











«Поиск» (ТИРАСПОЛЬ)



А. ПАЛАМАРЬ «СТАРИКИ»



С. ОСЕЧКИН НА ЯРМАРКЕ

Молодой и весьма деятельный коллектив. За неполных четыре года — большое число выставок, участие в союзных и международных конкурсах, в круговом обмене фотоколлекциями, фотовитрины в Доме книги, рассказывающие о жизни города... Любопытен расклад профессий членов клуба. Из тридцати — одиннадцать рабочих, девять служащих, шесть педагогов и по двое — инженеров и студентов. Самая большая прослойка — рабочие. Таких клубов мы знаем немного.

Коллектив творчески монолитен. Четко просматривается стремление искать сюжеты будничного, бытового плана, не впадая в риторику или в натужный пессимизм, осознавая, что время идет вперед, ежечасно, ежесекундно меняясь. Понимание этого порой помогает пристальнее вглядываться в суть предметов и явлений быстротекущей жизни.

Изобразительно сходно решены «Старики» А. Паламаря и «Каникулы» С. Осечкина. Разные сюжетные пласты обнаруживают одну лирическую интонацию авторских почерков. Легкий юмор, уважительное отношение к героям — все это у нас, зрителей, в свою очередь, также вызывает уважение.

Судя по данной коллекции, ведущую лирическую партию в клубе исполняет С. Осечкин. Автор цельный и старающийся не изменять себе.

М. Блонштейн более экспрессивен и психологичен. Личная его коллекция, с которой нам довелось познакомиться, четко подразделяется на несколько разнотемных. Одна из них — городские мотивы. Человек за кадром, присутствие которого все же ощущается. Это распространенное течение в фотографии. Представленная здесь работа «Утро» говорит об авторском отношении к этой теме.

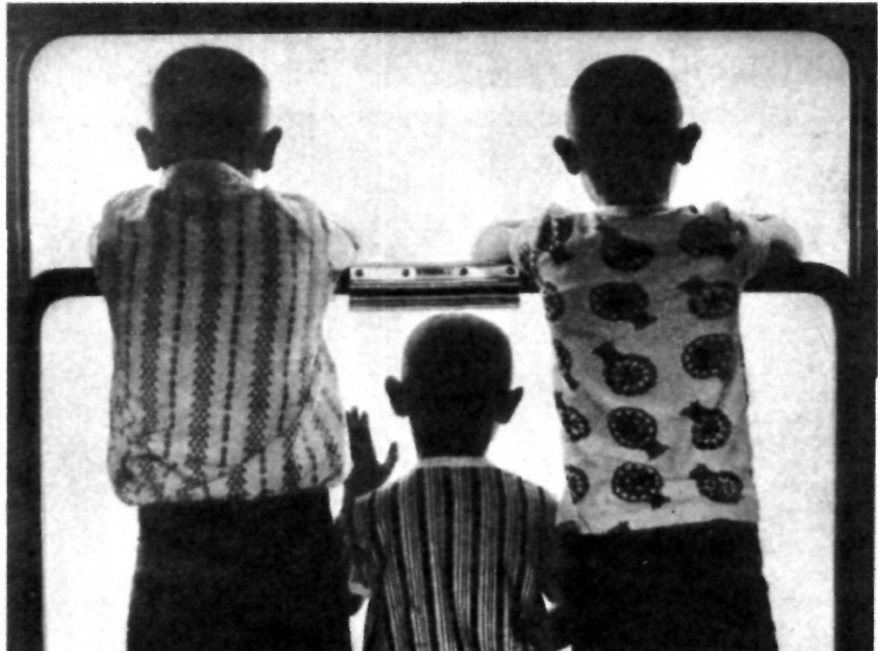
Своеобразна метафорическая композиция в «Невесте» В. Кругликова. Известный прием: по части рассказывается о целом, по фрагменту — об общем. Остановленный объективом шаг невесты как новый шаг в жизни.

Новые шаги предстоят и коллективу. Слов нет, за эти годы сделано немало (недаром клуб удостоен звания народного). Важно не остановиться в движении и пласт за пластом двигаться вглубь и вширь.

ОТДЕЛ ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА



В. КРУГЛИКОВ НЕВЕСТА





С. ОСЕЧКИН КАНИКУЛЫ



М. БЛОНШТЕЙН УТРО

Творчество Дии Гай

Среди фотохудожников-любителей есть известные имена. Искусствоведы обобщают их опыт, говорят о своеобразии стилей, о мастерстве приемов, об их вкладе в сокровищницу советского фотоискусства.
Но это в основном фотографы последних десятилетий. А каким было фотолюбительство в далекие тридцатые годы?
Известно, что в то время большое развитие получило фотокоровское движение, создавались фотокружки при Домах культуры, Домах пионеров, станциях юных техников. Однако и тогда уже у любителей были интересные работы, они активно участвовали в крупных выставках и получали высокие награды. В их снимках нашла отражение жизнь людей молодой Страны Советов, кипучее время первых пятилеток...
На этих страницах мы представляем вам старейшую фотолюбительницу, харьковчанку Дию Александровну Гай.
С рассказом о ее творчестве выступает академик Академии наук Украинской ССР Александр Яковлевич Усиков.













ФОТО **ДИИ ГАЙ**

РЕКОРДСМЕНКА МИРА ПО ПРЫЖКАМ С ПАРАШЮТОМ НИНА КАМНЕВА. 1937 г.

АКАДЕМИК С. А. ЧАПЛЫГИН НА ОТДЫХЕ. 1934 г.

ПИСАТЕЛЬ Н. Д. ТЕЛЕШОВ. 1951 г.

АКАДЕМИК К. Д. СИНЕЛЬНИКОВ. 1948 г.

СКУЛЬПТОР С. Д. ЛЕБЕДЕВА. 1951 г.

СКУЛЬПТОР И. Я. ГИНЦБУРГ. 1934 г.

Дия Александровна Гай прошла большую жизненную школу. Окончив педагогическое училище, в конце двадцатых годов работала в Донбассе учительницей. Позднее, получив художественное образование, стала художником харьковского журнала «Театр», оформителем спектаклей кукольного театра. С юных лет Д. А. Гай испытывала неодолимое желание запечатлеть происходящее, остановить «ускользающее волшебство мгновений». Сначала она делала наброски карандашом и кистью, потом поняла, что лучшее средство в охоте за мимолетным — фотоаппарат. Острота глаза, изобразительная культура позволили ей добиться заметных успехов и в фотографическом творчестве.
Недавно в харьковском Доме ученых с успехом прошла персональная выставка Дии Александровны Гай под названием «Мгновения жизни». Выставка экспонировалась также в московском Доме ученых. В ней нашли отражение общественные события в жизни нашей страны, встречи с замечательными современниками на протяжении многих десятилетий, картины украинской природы. Значительную часть экспозиции составили портреты деятелей науки и искусства. Мне особенно дороги портреты деятелей науки, людей моей молодости, моих учителей, моих коллег. С волнением смотрю на снимок выдающегося советского ученого в области аэро- и гидродинамики, академика С. А. Чаплыгина. Он запечатлен за шахматной доской в обществе «болельщика», народного артиста СССР Ю. М. Юрьева. Кадр сделан в 1934 году.
Удача автора — крупноплановый портрет известного физика, академика АН УССР, заслуженного деятеля науки К. Д. Синельникова — близкого друга и сотрудника академика И. В. Курчатова. В этой работе, на мой взгляд, с большой выразительной силой передан интеллект, духовный мир ученого.
Снимок известного скульптора И. Я. Гинцбурга был высоко оценен самим художником. Скупыми изобразительными средствами выполнены портреты писателя Н. Д. Телешова и скульптора С. Д. Лебедевой. Съемки осуществлены в Переделкине, под Москвой, в начале пятидесятых годов.
В предвоенные годы Дия Александровна Гай с увлечением начала работать над иллюстрациями к литературным произведениям классиков и народным сказкам. В этом жанре она трудится и по сей день. Стремясь достичь в снимках выразительности графики, легкости рисунка, свойственной наброску карандашом, она создала ряд поэтических кадров. Например, «Сакунтала», «Одинокое дерево», «Три сестры», «Тихий Дон» — фотоиллюстрации к одноименным произведениям древнеиндийского поэта и драматурга Калидасы, грузинского поэта Г. Н. Леонидзе, русских писателей А. П. Чехова и М. А. Шолохова.
«Одинокое дерево» экспонировалось на первой Всесоюзной выставке фотоискусства в Москве в 1937 году и было удостоено награды.
Особое место в творчестве Гай занимают портреты девушек тридцатых годов — жизнерадостных, задорных. Таковы «Работница Харьковской обувной фабрики, одна из первых советских парашютисток Олейникова», «Рекордсменка мира по затяжным прыжкам с парашютом Нина Камнева».
Портрет Олейниковой был издан в виде открытки. В 1936 году он попал в руки бойцов Интернациональной бригады в Испании. Выражая свое восхищение мужеством спортсменки, они писали ей: «Дорогая синьорита авиадора, принимаем тебя в число бойцов, сражающихся против фашистов!»
«Первая послевоенная весна», «Мать», «Женщина из легенды» — цветной портрет бывшей белорусской партизанки Н. А. Богдановой, «На Московском фестивале молодежи и студентов», «Алые паруса», «У самого синего моря», «Мы летим в космос...», «Пусть всегда буду я!» — наиболее известные работы Д. А. Гай сороковых — семидесятых годов.
Представитель фотолюбителей Украины старшего поколения Дия Александровна Гай — фотохудожник со своей тематикой и своим почерком.

ФОТОКОНКУРСЫ

«Ассофото-82»

Казанское производственное объединение «Тасма» имени В. В. Куйбышева, Шосткинское производственное объединение «Свема» имени 50-летия СССР и народное предприятие «Фильмфабрик Вольфен» («Орво») совместно с редакциями журналов «Советское фото» и «Фотография» (ГДР) в рамках Международной экономической организации «Ассофото» объявляют международный фотоконкурс «Ассофото-82».
Пятый по счету фотоконкурс посвящается 65-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции и 60-летию образования СССР, что будет способствовать всестороннему развитию и укреплению связей между фотографами обеих стран.

Организаторы обращаются к фотолюбителям СССР и ГДР с приглашением принять участие в конкурсе по следующим тематическим группам:
1. Наши современники.
2. Новое наших дней.
3. Спорт.
4. Природа.
5. Мир красок.

Каждый автор может представить *до 10 работ*. Принимаются черно-белые и цветные фотографии (по разделам 1—4), не наклеенные на картон, размером от 24×30 до 30×40 см, с контрольным отпечатком 13×18 см. По разделу 5 принимаются только диапозитивы: 35 мм — в пластмассовых рамках, 6×6 см — в полиэтиленовых конвертах. Серии на конкурс не принимаются. Представленные работы должны быть выполнены с использованием фотоматериалов «Свема», «Тасма» или «Орво».
На обороте снимков, на краю рамки и на конвертах диапозитивов следует указать название работы, фамилию, имя, отчество, профессию и адрес автора, тематическую группу и тип (марку) материала.
Работы следует высылать **до 1 декабря 1982 года** по одному из адресов:
245110, г. Шостка Сумской обл., Шосткинское производственное объединение «Свема».
420035, г. Казань, ул. Восстания, 100, Казанский химический завод «Тасма».
На конвертах делать пометку: «Фотоконкурс «Ассофото-82».
Установлено 50 премий.
Для каждой тематической группы:
одна первая премия — 300 рублей;
две вторые — по 200 рублей;
три третьи — по 100 рублей.
Лучшая работа по группам *1—2 награждается кубком* «Ассофото». Авторы премированных работ получат дипломы.
Результаты конкурса будут опубликованы. Работы, присланные на конкурс, не рецензируются и не возвращаются. *Организаторы* оставляют за собой право опубликования снимков в целях рекламы без выплаты гонорара.

ФОТОКОНКУРСЫ

«В семье единой»

ЦК профсоюза работников *сельского хозяйства*, редакции журналов «Сельская новь» и «Советское фото» объявляют фотоконкурс, посвященный 60-летию образования СССР. Девиз конкурса — «В семье единой».
Цель — *рассказать* языком фотографии о жизни и социальных преобразованиях в современной советской деревне.

К участию в конкурсе приглашаются фотожурналисты, фотолюбители.
Каждый участник может прислать отдельные фотографии или серию работ (размер 18×24 см) на глянцевой бумаге, не наклеенных на картон, а также слайды (размер 6×6 см). Представленные работы должны быть выполнены в течение 1981—1982 годов.
На обороте снимков следует указать фамилию, имя, отчество, домашний адрес автора с почтовым индексом, название сюжета с указанием места съемки и фамилий персонажей, если это необходимо.
Победителям конкурса будут присуждены премии:
одна первая — 200 рублей;
две вторые — по 150 рублей;
три третьи — по *100* рублей.
Последний срок приема работ — 15 декабря 1982 года.
Фотографии следует высылать по адресу: 107807, Москва, Б-53, ул. Садово-Спасская, *18*, журнал «Сельская новь», на фотоконкурс «В семье единой».
Слайды по окончании конкурса возвращаются авторам.

Г. Терегулов **Фактор освещенности и фактор времени**

При современном развитии фототехники, когда повсеместно используются экспонометры и автоматизированные фотокамеры с высокочувствительными фотоприемниками, позволяющими проводить измерения очень малых яркостей, автоматические электронные фотовспышки, создающие чрезвычайно высокие яркости на фотографируемом предмете, от фотографа или исследователя, проводящего съемку *в необычных световых* условиях, требуются определенные знания количественных соотношений в *фотографическом процессе*. И прежде всего это касается свойств фотоматериала.

Известно, что фотографический эффект оценивается величиной оптической плотности изображения, которая является результатом воздействия на фотоматериал определенного количества освещения — экспозиции.

В практике обычной съемки линейная зависимость фактора освещенности и фактора времени упрощенно считались равноценными, оказывающими пропорциональное воздействие на конечный результат — почернение фотослоя.

$H = E \cdot t$, где

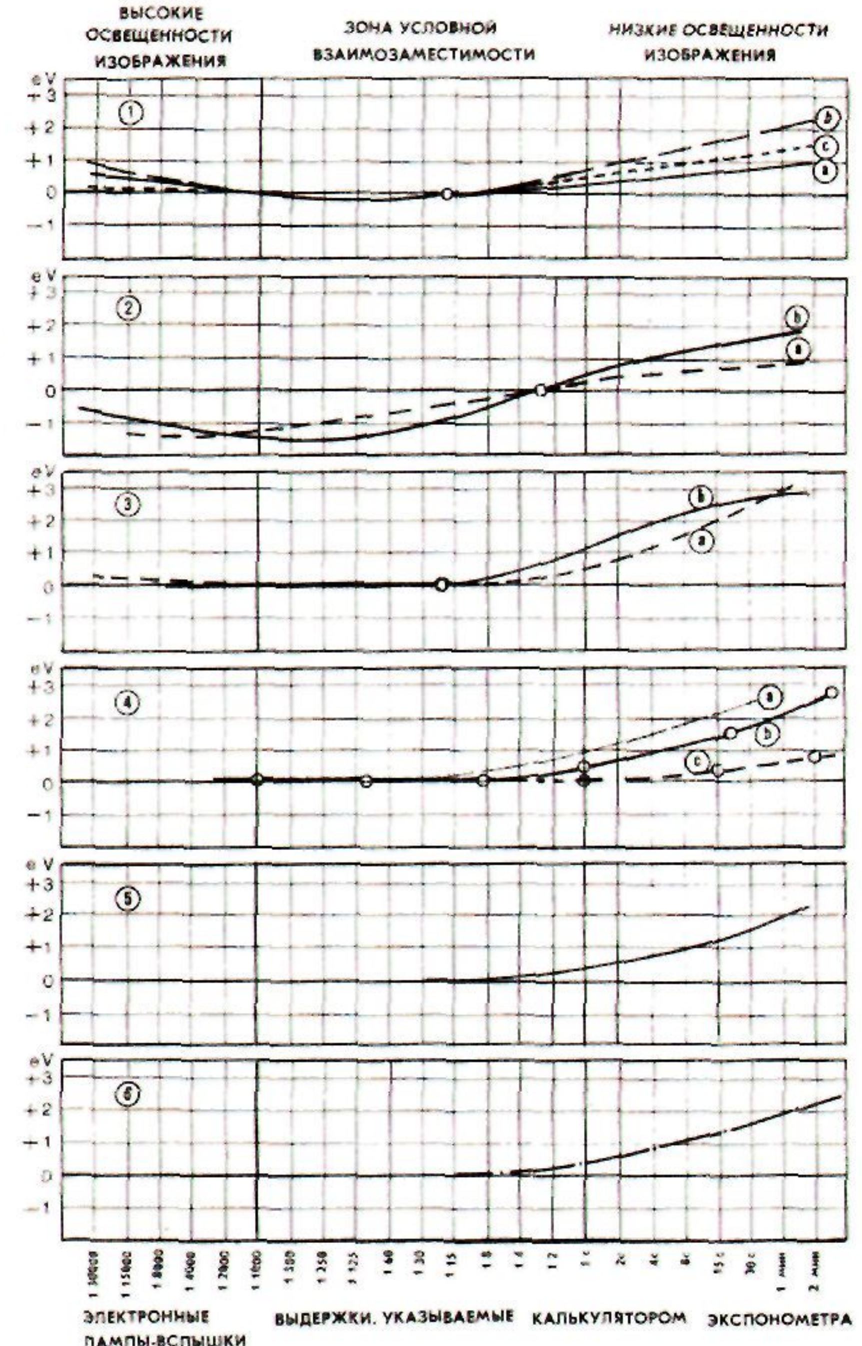
H — величина экспозиции,

E — освещенность в лк,

t — время в с.

Экспозиция в люкс-секундах, сообщаемая фотоматериалу при фотосъемке для получения нормально *экспонированного изображения*, зависит от числа светочувствительности. Экспозицию можно определить с помощью экспонометрических устройств в виде экспозиционной пары — выдержки и диафрагмы для известной светочувствительности, а для импульсных источников света — по ведущему числу фотовспышки.

В основе работы экспонометров лежит принцип соблюдения закона взаимозаместимости для широкого диапазона яркостей. То есть допускается, что фактор освещенности фотоматериала и фактор выдержки являются взаимозаместимыми — увеличение одного из них должно компенсироваться уменьшением другого, и это не влияет на величину *фотографического эффекта*.



ГРАФИКИ НЕВЗАИМОЗАМЕСТИМОСТИ:
1 — ДЛЯ ЧЕРНО-БЕЛЫХ НЕГАТИВНЫХ ФОТОПЛЕНОК:
а — «ФОТО-32», 65; в — «ФОТО-130»; с — «ФОТО-250»
2 — ДЛЯ ЧЕРНО-БЕЛЫХ ФОТОПЛЕНОК, ПРИМЕНЯЕМЫХ ПРИ ШТРИХОВОЙ РЕПРОДУКЦИИ:
а — МЗ-3 — ПОЗИТИВ; в — «МИКРАТ-300»
3 — ДЛЯ ЧЕРНО-БЕЛЫХ ОБРАЩАЕМЫХ КИНОПЛЕНОК:
а — ОЧ-45; в — ОЧ-180
4 — ДЛЯ ЦВЕТНЫХ ОБРАЩАЕМЫХ ФОТОПЛЕНОК:
а — «ОРВОХРОМ UT-18», в — «ЭКТАХРОМ-400»; с — «ЭКТАХРОМ-50», 64, 160
5 — ДЛЯ ЦВЕТНОЙ НЕГАТИВНОЙ ФОТОПЛЕНКИ «ОРВОКОЛОР NC-19»
6 — ДЛЯ ЧЕРНО-БЕЛОЙ НЕГАТИВНОЙ ФОТОПЛЕНКИ «КОДАК»

В действительности же не на всем диапазоне освещенностей этот закон соблюдается. Неподчинение образования фотографического почернения закону взаимозаместимости называется явлением невзаимозаместимости. Явление невзаимозаместимости проявляется в уменьшении светочувствительности фотоматериала при фотосъемке в необычных условиях, причем оно тем больше, чем меньше уровень *освещенности. При высоких* освещенностях изображения светочувствительность также уменьшается, но в *меньшей степени. Внешне* невзаимозаместимость проявляется в уменьшении плотности негативного изображения *(или в увеличении* плотности обращенного изображения), а также в разбалансе цветного изображения. Причем различные фотоматериалы в различной степени подвержены этому явлению.

Впервые на существование невзаимозаместимости обратили внимание астрономы. Они обнаружили несоответствие между светочувствительностью фотоматериала при обычных фотосъемках и съемках звездного неба, когда выдержки исчислялись десятками минут и часами. Количественными исследованиями этого явления еще в конце прошлого века начал заниматься немецкий аст*рономом К. Шварцшильд* *.

В результате последующих исследований было выявлено, что с изменением *уровня освещенности* фотоматериала меняются условия образования скрытого изображения, а *следовательно, и свойства* видимого изображения.

Вкратце схема образования скрытого изображения по теории Гэрни — Мотта может быть изложена следующим образом.

Центры светочувствительности в эмульсионных микрокристаллах галогенида серебра являются ловушками электронов, высвобождаемых при поглощении света микрокристаллами. Эти центры заряжаются захваченными ими элек-

* К. Шварцшильд предложил формулу, по которой фотографический эффект, определяемый экспозицией, будет постоянен, если $H = Et^p$, где p — показатель степени, учитывающий меру отклонения от закона взаимозаместимости; для малых освещенностей *p<1 (до 0,8). (Прим. ред.)*

тронами и притягивают странствующие в кристалле ионы серебра. Этот акт повторяется до тех пор, пока идет экспонирование, и таким образом растет центр скрытого изображения, состоящий из группы атомов серебра. Чем больше число атомов серебра в центре скрытого изображения, тем оно устойчивее, и наоборот.

При низком уровне освещенности изображения, когда центр скрытого изображения строится медленно, он может легко потерять электрон и, таким образом, рассосаться. Для устранения рассасывания и поддержания роста скрытого изображения *требуется обильное экспонирование*, то есть увеличение экспозиции за счет прибавления выдержки.

При высоких уровнях освещенности изображения и при коротких выдержках, наоборот, число электронов, образующихся под действием света в единицу времени, больше числа странствующих вблизи центра светочувствительности ионов серебра, могущих за этот короткий отрезок времени подойти к центру светочувствительности.

Как правило, современные фотоматериалы изготавливаются таким образом, что их светочувствительность достигает оптимальных значений в том диапазоне рабочих выдержек, с которыми они используются, а невзаимозаместимость в этом рабочем диапазоне выдержек сравнительно невелика.

При обычных фотосъемках на негативные материалы в условиях достаточного освещения, когда диапазон выдержек ограничивается пределами 1/500 — 1 с, нет необходимости делать поправки на невзаимозаместимость.

В особых же случаях, например при макрофотосъемках, при съемках в полутемных помещениях, при репродуцировании, когда выдержки исчисляются секундами и десятками секунд, особенно при съемках на обращаемые фотоматериалы, явление невзаимозаместимости необходимо учитывать.

Характер фотографического изображения зависит от условий съемки, химико-фотографической обработки и свойств фотоматериала. Под условиями использования фотоматериала *подразумевается освещенность* оптического изображения в фильмовом канале фотокамеры, которая в свою очередь зависит от уровня яркости предмета, степени диафрагмирования и выдвижения объектива, использования светофильтра и так далее.

Свойства фотоматериалов характеризуются такими показателями, как светочувствительность, коэффициент контрастности, спектральная чувствительность и другими. Они зависят от вида фотоматериала (черно-белый или цветной, *негативный или обращаемый*, для видовых или репродукционных фотосъемок); уровня освещенности фотоматериала при его экспонировании, спектрального состава света и температуры фотоматериала в период его экспонирования; типа проявителя и условий проведения процесса обработки. Выходные данные, указываемые на упаковке фотоматериала, относятся только к стандартным, обычным условиям его использования.

Косвенная оценка уровня средней освещенности оптического изображения может быть установлена по показаниям шкалы выдержек калькулятора экспонометра или индикатора экспонометрического устройства фотокамеры, а также по значению эффективной выдержки фотовспышки.

Абсолютное значение освещенности оптического изображения может быть измерено или вычислено, но для фотографа в этом нет никакой необходимости, поскольку для работы вполне достаточны данные, получаемые, к примеру, по шкале выдержек калькулятора экспонометра *с учетом корректировок* или из описания электронной фотовспышки.

Для практического использования важно то значение светочувствительности, которое фотоматериал имеет в конкретных условиях съемки и при применяемом режиме химико-фотографической обработки. *Поэтому условия испытания* фотоматериала должны совпадать с условиями его использования. Если условия съемки и обработки близки к условиям его испытаний, то эта разница несущественна.

При отсутствии специальной измерительной аппаратуры наиболее общедоступным является способ экспозиционных проб.

Для стандартных условий химико-фотографической обработки фотоматериала невзаимозаместимость можно учесть путем введения *корректирующих поправок* в показания экспонометра. При этом можно использовать приводимые здесь кривые невзаимозаместимости, показывающие зависимость логарифма экспозиции от логарифма выдержки для получения заданной оптической плотности. Такие кривые называют «изоопаками», что значит «кривые равной непрозрачности».

Типичная кривая невзаимозаместимости высокочувствительного негативного фотоматериала имеет характерный прогиб в средней части изоопаки, на который приходится наименьшая экспозиция для получения так называемой «опорной» оптической плотности, принимаемой за меру фотографического эффекта. Обычно этот прогиб пологий и довольно растянутый. Выдержка, соответствующая наименьшей экспозиции, называется оптимальной, поскольку она отвечает наибольшей светочувствительности фотоматериала для данного режима химико-фотографической обработки.

Как видно из графика, по мере удаления в стороны от оптимальной выдержки светочувствительность фотоматериала постепенно уменьшается, причем значительно быстрее — в направлении увеличивающихся выдержек. Для некоторых фотоматериалов этот оптимум выражен весьма *слабо (пологий прогиб)*, в других имеет положительный градиент. Чем круче краевые участки изоопаки, тем больше невзаимозаместимость на данном участке рабочих выдержек (пример — график 5).

Значение оптимальной выдержки для высокочувствительных фотоматериалов обычно меньше, чем для низкочувствительных, что соответствует и назначению фотоматериалов.

При экспонировании фотоматериала в широком диапазоне выдержек, кроме непостоянства светочувствительности, отмечается также непостоянство контраста получаемого *изображения. Так, при* очень малой рабочей выдержке контраст изображения меньше, чем при оптимальной выдержке. С увеличением рабочей выдержки относительно оптимальной контраст изображения обычно увеличивается. И, наконец, с увеличением продолжительности проявления невзаимозаместимость уменьшается в области малых выдержек и увеличивается в области больших. При этом оптимальная выдержка смещается в направлении *меньших значений*.

Закономерности, характеризующие свойства черно-белых и цветных фотоматериалов во многом схожи, так как в кристаллах галогенидов серебра протекают идентичные фотохимические явления.

Для удобства использования графического материала приведенные здесь изоопаки представлены таким образом, что вместо абсолютных значений логарифмов выдержек на осях указаны величины поправок в экспозиционных ступенях eV и численные *значения эффективных выдержек* в секундах в соответствии с общепринятой стандартной шкалой калькулятора экспонометра.

По измеренной экспонометром яркости или освещенности предмета на шкале калькулятора выбирают подходящую для съемки экспозиционную *пару — диафрагменное* число и выдержку. На соответствующем графике для выбранной по экспонометру выдержки находят величину поправки в экспозиционных ступенях.

Поправке «+1 ступень» соответствует увеличение выдержки в 2 раза или уменьшение числа светочувствительности на шкале калькулятора в 2 раза.

В последнем случае на шкале выдержек калькулятора против выбранного диафрагменного числа считывают откорректированное значение выдержки.

Приведенные изоопаки показывают лишь ориентировочные зависимости. Для каждой партии фотоматериала они могут отличаться. Изоопаки для других фотоматериалов можно найти в книге Ю. Н. Гороховского и В. П. Барановой «Свойства черно-белых фотографических пленок» (М.: Наука, 1970).

Литература

Барский И. Я., Якубенас В. А., Левина В. В. — ЖНиПФиК, 1965, № 10.

Гороховский Ю. Н., Левенберг Т. М. Общая сенситометрия. — М.: Искусство, 1963.

Джеймс Т. Теория фотографического процесса. — Л.: Химия, 1980.

Зернов В. А. Фотографическая сенситометрия. — М.: Искусство, 1980.

Картужанский А. Л. Успехи физических наук. Т. 51, 1953.

Чибисов К. В. Природа фотографической чувствительности. — М.: Наука, 1980.

Шашлов Б. А. Теория фотографического процесса. — М.: Книга, 1971.

Фотоувеличитель «Азов»

ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ

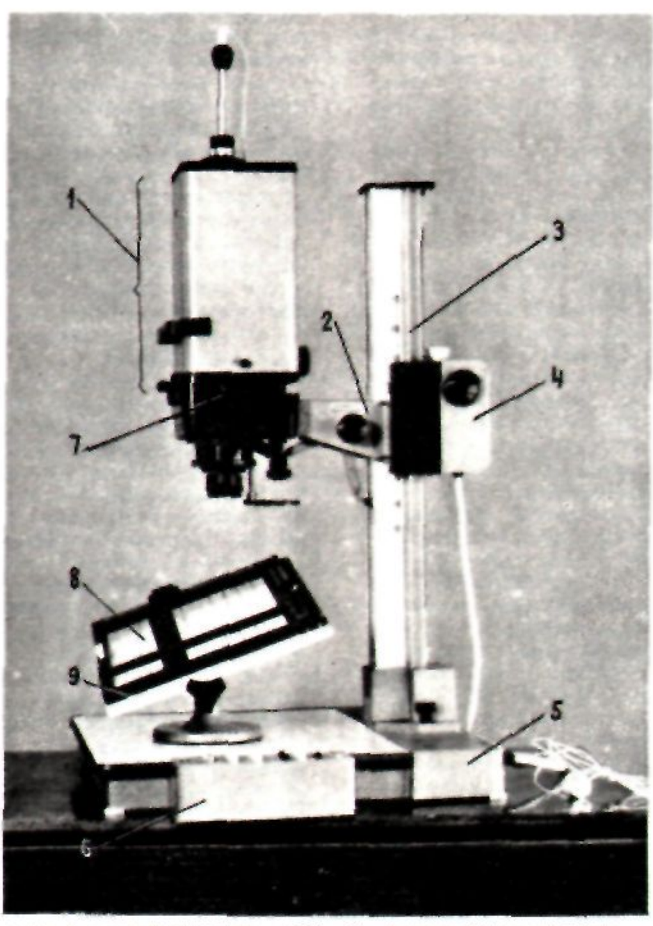


ФОТО 1. ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЬ «АЗОВ»: 1 — ПРОЕКЦИОННАЯ ГОЛОВКА; 2 — КРОНШТЕЙН; 3 — ШТАНГА; 4 — ЭЛЕКТРОПРИВОД; 5 — ОСНОВАНИЕ; 6 — ПУЛЬТ УПРАВЛЕНИЯ; 7 — НЕГАТИВОДЕРЖАТЕЛЬ ДЛЯ ТРАНСФОРМИРОВАНИЯ; 8 — СТОЛИК ДЛЯ ТРАНСФОРМИРОВАНИЯ СНИМКОВ; 9 — КАДРИРУЮЩАЯ РАМКА

В прошлом году Азовским ордена Трудового Красного Знамени оптико-механическим заводом начато серийное производство настольного фотоувеличителя «Азов» * (фото 1).
Новый увеличитель значительно отличается от всех выпускаемых в нашей стране уровнем автоматизации, наличием сменных источников света и разнообразными принадлежностями.
Все это позволяет использовать его как для любительской, так и для профессиональной работы.
Фотоувеличитель предназначен для цветной и черно-белой печати с 35-мм фотопленки и ролевых пленок с размером кадра до 60×90 мм, снабжен двумя объективами с высокой разрешающей способностью «Вега-5У» и «Вега-11У» с фокусными расстояниями 105 и 50 мм соответственно.

Наводка объективов на резкость на экране основания прибора производится автоматически с помощью лекально-рычажной системы фокусировки. Предусмотрены также ручная фокусировка и фотопечать с большим увеличением (до 30×) при размещении фотобумаги вне основания прибора. Диапазон увеличения на экране основания для негатива 24×36 мм — 1÷15×, для негатива 60×90 мм — 1÷6×.
Максимальное увеличение вне стола-экрана: для негативов 24×36 мм — 30×, для негативов 60×90 мм — 15×.
Разрешающая способность при ручной наводке на резкость и максимальном относительном отверстии объектива (в плоскости пленки) в центре кадра — 60, по краю — 30 лин/мм.
Равномерность освещенности экрана при максимальном относительном отверстии с использованием лампы БКМЛ с объективом «Вега-5У» (при увеличении в 2,5×) — 0,6, а с объективом «Вега-11У» (при увеличении в 5×) — 0,65.
Проекционная головка укреплена на жесткой штанге. Кроме того, конструктивные и технологические решения обеспечивают в диапазоне всех масштабных перемещений высокую степень параллельности опорной плоскости негативной рамки плоскости экрана и основания прибора. Параллельность плоскости негатива плоскости стола — в пределах ±15′. Перемещение головки по штанге осуществляется с помощью электропривода, а также вручную.
Прибор оснащен двумя источниками света. В качестве основного применена лампа накаливания с молочной колбой типа БКМЛ 220—100, а в качестве сменного — впервые в отечественной практике использована галогенная лампа типа КГМ 12—100 (12 В, 100 Вт). Смена источников света может быть осуществлена достаточно оперативно. Осветитель оснащен устройством центрирования лампы. Предусмотрена возможность изменения силы света за счет перевода лампы на пониженное напряжение питания.
Оптическая система проекционной головки — конденсорная, в ней применены два трехлинзовых сменных конденсора (для каждого *объектива). В зависимости* от формата негатива и используемого источника света схему можно собрать по одному из трех вариантов (см. рисунок). Вариант I рекомендуется для всевозможных работ по фотопечати с цветных и черно-белых негативов на пленке шириной 61,5 мм, а вариант II — для пленки шириной 35 мм. Вариант III оптической схемы может быть рекомендован для всех работ с цветными и черно-белыми материалами и для осуществления специальных методов фотопечати, в которых по замыслу фотографа необходимы «точечный» источник и резкий конденсорный свет. В последнем случае молочное стекло 9 (см. рисунок) легко может быть выведено из оптического хода лучей.
Основной универсальный негативодержатель с двумя прижимными стеклами, кадрирующими подвижными шторками для плавного изменения размеров кадрового окна позволяет работать с пленками шириной 16, 35 и 61,5 мм и обеспечивает индикацию ручной фокусировки встроенным щелевым устройством. Второй негативодержатель предназначен для фототрансформирования: с его помощью можно добиться исправления перспективных искажений, по-

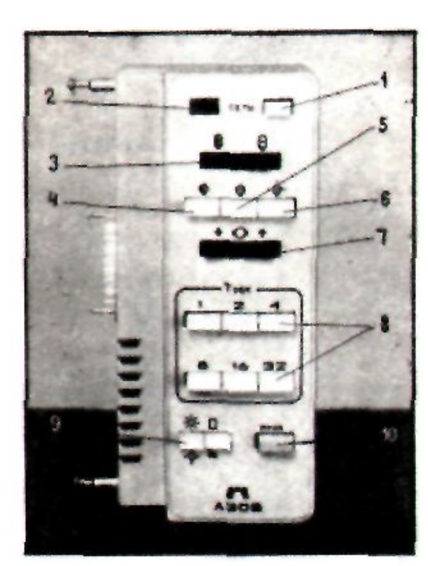
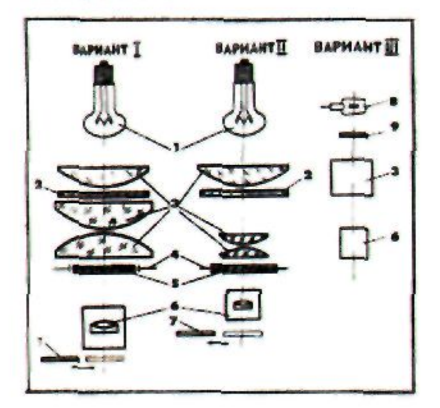


ФОТО 2. ПУЛЬТ УПРАВЛЕНИЯ: 1 — КНОПКА ВКЛЮЧЕНИЯ В СЕТЬ; 2 — СВЕТОВОЙ ИНДИКАТОР ВКЛЮЧЕНИЯ; 3 — КЛАВИША РЕЖИМОВ ГАЛОГЕННОЙ ЛАМПЫ; 4, 5, 6 — КНОПКИ ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ *РЕЖИМОВ МОЛОЧНОЙ ЛАМПЫ;* 7 — КЛАВИША УПРАВЛЕНИЯ ЭЛЕКТРОПРИВОДОМ; 8 — КНОПКИ УСТАНОВКИ ВРЕМЕНИ ВЫДЕРЖКИ; 9 — КНОПКА ВКЛЮЧЕНИЯ ЛАМПЫ НА ПОНИЖЕННОЕ НАПРЯЖЕНИЕ; 10 — КНОПКА ПУСКА РЕЛЕ ВРЕМЕНИ



ОПТИЧЕСКАЯ СХЕМА ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЯ «АЗОВ»: 1 — ИСТОЧНИК СВЕТА ТИПА БКМЛ 220—100; 2 — МАТОВОЕ СТЕКЛО; 3 — КОНДЕНСОРЫ; 4 — КАДРОВОЕ ОКНО НЕГАТИВОДЕРЖАТЕЛЕЙ; 5 — СТЕКЛА ПРИЖИМНЫЕ; 6 — ОБЪЕКТИВЫ «ВЕГА-5У» И «ВЕГА-11У»; 7 — КРАСНЫЙ ЗАЩИТНЫЙ СВЕТОФИЛЬТР; 8 — ИСТОЧНИК СВЕТА КГМ 12—100; 9 — МОЛОЧНОЕ СТЕКЛО

* *«СФ», 1981, № 10.*

лученных на негативе, либо, наоборот, внести такие искажения в позитив, когда это необходимо по замыслу исполнителя. При работе с этим негативодержателем фотобумагу необходимо укрепить на специальном шарнирном столике, входящем в комплект принадлежностей прибора.

Для цветной фотопечати увеличитель «Азов» оснащен съемной турелью с тремя зональными светофильтрами (красным, зеленым, синим), которые могут поочередно вводиться в световой поток ниже объектива. В этом случае корректировка каждого цвета осуществляется соответствующей дозировкой времени экспонирования. Кроме того, в приборе имеется лоток, куда можно укладывать цветные светофильтры размером 130×130 мм из стандартного набора для осуществления фотопечати субтрактивным методом.

Для удобства пользования прибор укомплектован оригинальной кадрирующей рамкой без основания, обеспечивающей прижим фотобумаги размером до 24×30 см в той же плоскости, на которой установлена сама рамка, что дает возможность при ее использовании не перестраивать автоматику фокусировки.

В комплект увеличителя входит реле времени, обеспечивающее дискретную установку времени на клавишном переключателе с удвоением величины выдержки от клавиши к клавише (1; 2; 4; 8; 16 и 32 с). Таким образом, легко набрать выдержку с дискретностью 1 с в диапазоне от 1 до 63 с. При необходимости осуществления более длительных экспозиций на реле набирается кратная доля этой выдержки и кнопка пуска нажимается соответствующее количество раз.

Органы управления работой фотоувеличителя размещены на выносном пульте (фото 2), в который встроено и реле времени. Внешнее оформление увеличителя и его органов управления выполнено с учетом современных требований эргономики и технического дизайна.

Свои замечания и наблюдения по конструкции прибора, надежности и качеству его изготовления и предложения по дальнейшему совершенствованию просим присылать по адресу: 346740, г. Азов Ростовской области, оптико-механический завод.

С. РАКОВ,
В. ТАТАРЕНКО,
инженеры

Электронно-механические гибриды





ФОТО 1

Совершенствование современной фототехники тесно связано с внедрением в ее конструкции электронных систем. Однако некоторые особенности эксплуатации этих систем, такие как необходимость периодической смены и контроля элементов питания, сложность прогнозирования вероятности отказа при различных состояниях погоды, уникальность ремонта, объясняют приверженность многих фотографов к системам механическим.

До последнего времени ведущие фирмы оставляли в своих комплектах механические модели, «допуская» электронику лишь в экспонометрию и вспомогательные сервисные устройства. Новую тенденцию — соединение механики и электроники в конструировании 35-мм фотокамер профессионального класса — открыла «Асахи Пентакс LX» («СФ», 1981, № 9) и продолжил новый «Кэнон F-1» (фото 1. Вид сверху дан со снятыми пентапризмой и мотором). (Вероятно, первый случай, когда модернизированной камере не присвоено нового индекса.) Предыдущая модель — «Кэнон F-1», появившаяся еще в 1971 году, имела многочисленное дополнительное оснащение, которое сейчас, естественно, потребовало бы коренной модернизации хотя бы по причине расширения «взаимоотношений» с системой оснащения «Кэнон А-1» («СФ», 1980, № 5). Но конструкция самой камеры оказалась настолько надежной и оптимальной в инженерном плане, что она почти целиком перенесена в новую модель.

В исходном состоянии камера управляется в ручном режиме и имеет новое экспонометрическое устройство с тремя (по выбору *сменного фокусировочного экрана*) зонами замера: интегральной, селективной — 12% площади кадра и точечной — 3% (зоны замера — фото 2); диапазон измерения от −1 до +20 eV; новую электронно-механическую гибридную схему управления затвором (диапазон от 8 до 1/2000 с). Механически выдержки отрабатываются лишь в диапазоне от 1/90 до 1/2000 с и «В», *есть также возможность* синхронизации с автоматическими блицами через колодку. Увеличена почти на 50% яркость в видоискателе, предусмотрены автоматическое отключение замера через 16 с и подсветка шкал на это же время (переключатель — фото 3).

Оснащенная любым из новых моторов (тип АЕ) или виндером камера может работать в режиме автомата *диафрагмы (схема установки* органов управления — фото 4), так как привод автоматики размещен в моторной приставке. Моторы двухскоростные, с двумя спусковыми кнопками и моторной обратной перемоткой пленки. Возможно мультиэкспонирование в режиме моторного взвода затвора. (Переключатель блокировки — фото 6.)

При установке специального видоискателя (тип АЕ) «Кэнон F-1» работает в режиме автомата скорости затвора (схема установки органов управления — фото 5). Возможна, конечно, автоматизация скорости и на рабочей диафрагме. Интересно также, что расширение функциональных возможностей камеры почти не усложнило клавиатуру ее управления — это традиционный набор и компоновка органов управления *с совмещением функций*. Упрощен переход с одного режима работы на другой. Разработка, производство, контроль и эксплуатационные испытания новой модели проводи-

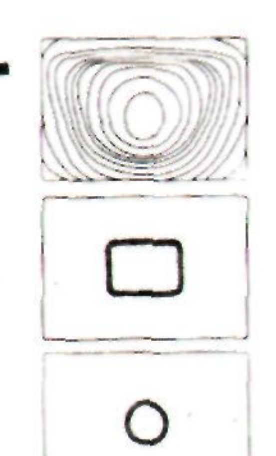


ФОТО 2

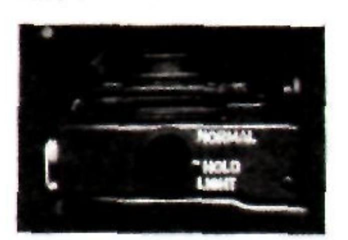


ФОТО 3

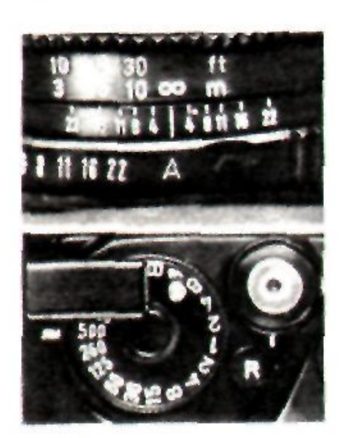


ФОТО 4



ФОТО 5

ФОТО 6



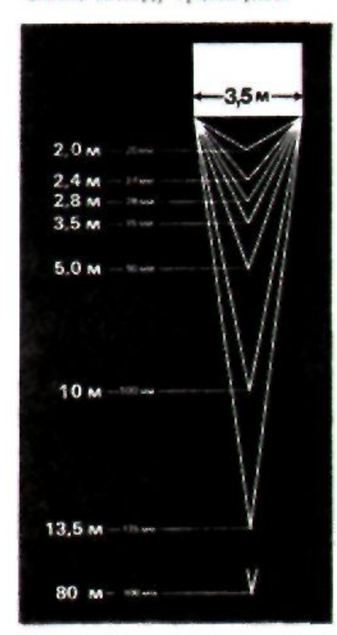
лись с использованием новейших достижений современной технологии. При выработке решений, изыскании материалов и определении системы оценок конструкции учитывались требования любительской, профессиональной, а также специальной научной фотографии. Так, были ужесточены нормы допусков и посадок при изготовлении отдельных деталей и узлов, приняты специальные меры, способствующие сохранению функциональных возможностей электронных систем в условиях вибрации, повышенной влажности, низких температур. Многие традиционные решения, к примеру, применение стрелочных аналоговых индикаторов, получили дальнейшее развитие благодаря достижению повышенной точности установки и считывания показаний. Особое внимание было обращено на изготовление новых фокусирующих средств лазерными методами, позволяющими получить упорядоченную структуру поверхности и применить тип фокусировочной решетки, сохраняющей яркость микрорастра при значительном диафрагмировании. В результате повышена также точность фокусировки.

П. ИВЧЕНКО

ФОТОТЕХНИКА

Профессиональные советы

● Как, не переставляя объективы и не «прицеливаясь» через видоискатель, выбрать требуемый для съемки объектив или определить границы кадра? Оказывается, существует довольно простое соотношение между границами



кадра, фокусным расстоянием объектива и расстоянием съемки. Для 35-мм камер его можно проиллюстрировать приводимым здесь графиком. Нетрудно запомнить, что ширина и высота кадра в метрах для определенного объектива получаются с расстояния, равного его фокусному расстоянию, выраженному в метрах.

● При совместной работе фотокорреспондентов порою трудно определить, кому принадлежит авторство того или иного кадра. Безошибочно отличить свою пленку или даже отдельный кадр помогает «персонализация» абриса кадрового окна.



ФОТО 1. РИСКИ НА ТОРЦЕ КАДРОВОГО ОКНА



ФОТО 2. ОТПЕЧАТКИ С МЕТКАМИ ОТ КАДРОВОГО ОКНА

Достаточно сделать надфилем небольшие риски (0,5 мм) треугольной, полукруглой или прямоугольной формы на двух противоположных торцах или в углу кадрового окна, чтобы кадр одной камеры можно было легко отличить от подобного, сделанного другой камерой (см. фото 1 и 2).
Того же эффекта можно достичь нанесением на торец кадрового окна маленьких капелек краски — край кадра в результате этого будет «помечен» небольшими лунками.

ФОТОШКОЛА

Применение светофильтров

Часто возникает необходимость передать на фотографии какой-либо цвет светлой или темной тональностью, изменить соотношения цветов, воспроизводимые фотопленкой. Справиться с этой задачей помогают съемочные светофильтры.
Естественно, что установка светофильтра перед объективом влечет за собой увеличение экспозиции, поскольку часть лучей, идущих от объекта съемки, задерживается фильтром. В названии каждого светофильтра указана его кратность, то есть степень увеличения экспозиции для фотопленки с изохроматической сенсибилизацией. Для фотопленок с иной сенсибилизацией кратность фильтров будет другой.
Чтобы уяснить принцип использования светофильтров в процессе фотографирования, обратимся к конкретному примеру. При съемке пейзажа часто значительную часть кадра занимает небо, состояние которого (облачный покров) сплошь и рядом определяет настроение будущего снимка. Однако, в связи с высокой чувствительностью фотопленки к сине-голубым лучам, небо на фотографии будет передано равномерно белым: облака не прорабатываются (фото 1,а). Если же на объектив перед съемкой надеть желтый светофильтр, задерживающий часть голубых и синих лучей, то яркость изображения неба на фотопленке уменьшится, негатив в этом месте будет более прозрачным и на отпечатке мы увидим белые облака на светло-сером фоне неба (фото 1,б).
При портретной съемке, в связи с высокой чувствительностью современных фотопленок к оранжево-красным лучам, губы человека на снимках выходят чрезмерно светлыми, почти не заметными на лице. Если же применить голубой светофильтр, ослабляющий красные и оранжевые лучи, тонопередача улучшится: плотность изображения губ станет привычной для взгляда.
Каковы же характеристики и области применения светофильтров? Светофильтр Ж-1,4× частично задерживает синие и голубые и почти совсем не пропускает фиолетовые и ультрафиолетовые лучи. В связи с малой кратностью этот светофильтр можно не учитывать при расчете экспозиции во время съемки. Голубое небо на снимках, выполненных с применением этого фильтра, будет лишь слегка притемненным, однако проработка облаков улучшится и немного увеличится контраст изображения, поскольку фильтр частично ослабляет подсветку теневых участков наземных предметов голубым светом неба. Предметы желтого и красного цвета при съемке с этим фильтром воспроизводятся более светлыми, чем в натуре. Светофильтр полностью устраняет действие ультрафиолетовых лучей, поэтому его можно использовать при съемке в горах до высоты 2500—3000 м.
Экспозиция при съемке с желтым светофильтром Ж-2× должна удваиваться. Этот светофильтр хорошо выделяет облака на фоне неба, но заметно повышает контрастность снимков, сделанных под открытым небом. Поэтому его можно рекомендовать для фотографирования зимних пейзажей в солнечную погоду — тени на снегу станут отчетливо видимыми.
Светофильтр Ж-2× заметно осветляет предметы оранжевого и красного цвета и потому мало пригоден для фотографирования портретов, если перед фотографом не стоит цель ослабить пигментацию кожи.
Экспозиция при фотографировании с оранжевым светофильтром О-2,8× должна утраиваться. Он в значительной степени задерживает фиолетовые, синие, голубые лучи и ощутимо уменьшает интенсивность зеленых лучей. Поэтому голубое небо на снимках, выполненных с этим фильтром, выходит темным, облака — рельефно проработанными, зеленая листва и трава — темными, предметы оранжевого и красного цвета — почти белыми. Оранжевый светофильтр устраняет воздушную дымку, благодаря чему на снимках четко прорабатываются дали. Поэтому его можно рекомендовать для фотографирования очень удаленных предметов объективами с большим фокусным расстоянием.
При съемке под открытым небом близко располо-

женных объектов значительно увеличивается контраст светотеней, водные поверхности выглядят чрезмерно темными.
Светофильтр К-5,6× требует *при съемке увеличения выдержки или диафрагмы на два с половиной деления.* Светофильтр почти полностью задерживает лучи коротковолновой зоны спектра, значительно ослабляет желтые и частично оранжевые лучи. Поэтому голубое небо на снимках, выполненных с красным светофильтром, *выглядит почти* черным, листва деревьев и трава — очень темными, как и водные поверхности, тени на снегу — густыми. Светофильтр может быть рекомендован для устранения контраста между загорелыми и незагорелыми участками кожи, для архитектурной съемки и снимков «под ночь». Особенно ощутим эффект, создаваемый этим светофильтром при использовании фотопленки «Фото-250», имеющей повышенную чувствительность эмульсии к *красным лучам.*
Желто-зеленый светофильтр ЖЗ-2× требует увеличения вдвое экспозиции при съемке. Светофильтр одновременно ослабляет как сине-фиолетовые, так и красные лучи, в связи с чем тональное воспроизведение объектов приближается к тональному восприятию яр*кости этих объектов нашим* зрением. В отличие от других этот светофильтр при пейзажной съемке не только улучшает проработку облаков на фоне голубого неба, но и осветляет зеленые тона растительности. Поэтому он особенно рекомендуется для всех пейзажных снимков. В портретной съемке его *применяют для* более естественной передачи тональных соотношений лица. Притемняя губы и голубые глаза, фильтр вместе с тем слегка подчеркивает веснушки и другую *пигментацию кожи.*
Применение этого светофильтра настолько универсально, что его можно держать постоянно надетым на объектив фотоаппарата. При фотографировании на пленку «Фото-250» эффективность действия фильтра усиливается, и экспозицию необходимо увеличивать *не в два, а в три-четыре* раза. Если же столь ощутимое увеличение экспозиции нежелательно, то вместо светофильтра ЖЗ-2× следует использовать светофильтр ЖЗ-1,4× с меньшей плотностью, который ослабляет красные лучи в меньшей степени. Экспозицию при съемке на пленку *«Фото-250» с этим фильт*ром увеличивают лишь вдвое.





ФОТО 1. ПЕЙЗАЖ: а — СНЯТО БЕЗ СВЕТОФИЛЬТРА; б — СНЯТО С ЖЕЛТЫМ СВЕТОФИЛЬТРОМ

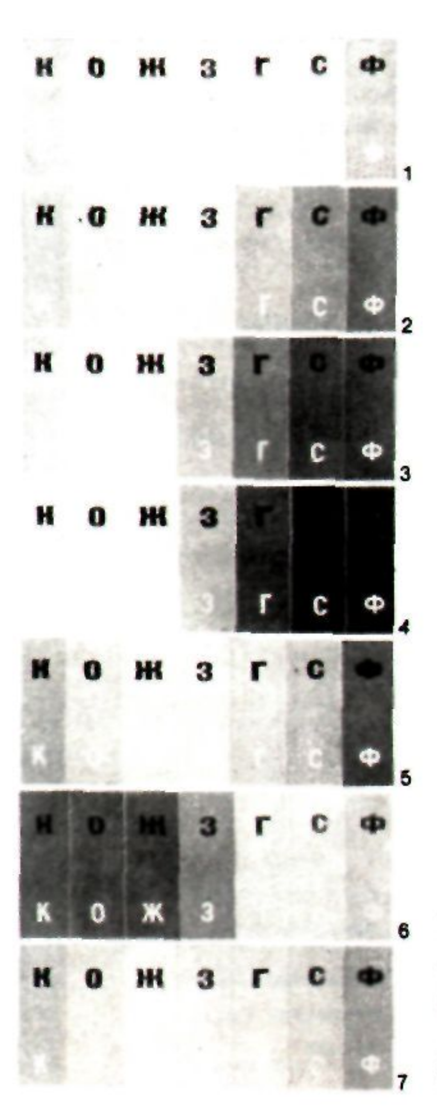


ФОТО 2. ПЕРЕДАЧА ТОНАЛЬНОСТЕЙ ЦВЕТНОГО ОБЪЕКТА ПРИ ФОТОГРАФИРОВАНИИ ЧЕРЕЗ СВЕТОФИЛЬТРЫ: 1 — БЕЗ СВЕТОФИЛЬТРА; 2 — ЧЕРЕЗ СВЕТОФИЛЬТР Ж-2×; 3 — ЧЕРЕЗ СВЕТОФИЛЬТР О-2,8×; 4 — ЧЕРЕЗ СВЕТОФИЛЬТР К-5,6×; 5 — ЧЕРЕЗ СВЕТОФИЛЬТР ЖЗ-1,4×; 6 — ЧЕРЕЗ СВЕТОФИЛЬТР Г-1,4×; 7 — БЕЗ СВЕТОФИЛЬТРА

Голубой светофильтр Г-1,4× практически не требует увеличения экспозиции. Он притемняет красные и оранжевые цвета и в связи с этим широко используется *в портретной съемке и при* фотографировании под открытым небом, когда необходимо высветлить тени и уменьшить контраст солнечного освещения. Кроме того, его применяют для подчеркивания дымки и усиления тональной перспективы при пейзажных съемках. Особенно полезен *этот светофильтр при порт*ретной съемке на пленку «Фото-250» в условиях освещения лампами накаливания.
Ультрафиолетовый светофильтр УФ-1× не требует увеличения экспозиции и предназначен для устранения влияния на фотопленку ультрафиолетового излучения. При фотографировании на черно-белую фотопленку фильтр практически не применяется (исключение составляет съемка в горах выше 2500—3000 м над уровнем *моря*).
Изменения в тональном воспроизведении основных цветов солнечного спектра при использовании перечисленных выше светофильтров показаны на фото 2. Буквами обозначены цвета полей (К — красный, О — оранжевый и т. д.).
Для сравнения верхняя и *нижняя шкалы сфотографи*рованы без использования светофильтров.
Не обладает спектральной избирательностью нейтральный серый светофильтр Н-4×, требующий четырехкратного увеличения экспозиции и предназначенный для снижения яркости изображения. Этот фильтр *необходим в тех случаях,* когда желательна либо длительная выдержка, либо открытая диафрагма объектива, а чувствительность фотопленки и освещенность объекта съемки не позволяют этого. Примером может служить съемка движущейся воды (фонтаны, ручьи и т. д.). На снимках при коротких выдержках она выходит неестественной, застывшей, а с фильтром и при длительной выдержке — смазанной, как бы движущейся.
Отдельно следует остано*виться на поляризационном* светофильтре ПФ-4×, который, как и нейтральный серый, не обладает спектральной избирательностью. Многие блестящие и бликующие поверхности предметов, *а также голубое* небо на определенных участках в большей или меньшей степени поляризуют свет, то есть отражают его с преимущественно определенной ориентацией колебаний световых волн. Поляризационный светофильтр при правильной его установке способен в значительной *степени гасить такие лучи.* Использование фильтра при съемке позволяет убирать световые блики с поверхностей фарфоровых и стеклянных изделий, с лакированных и эмалированных предметов, с поверхности воды и льда и, не изменяя тональностей наземных предметов, притемнять на снимках голубое небо. Поэтому поляризационный светофильтр находит широкое применение в пейзажной съемке и рекламной фотографии.
Пользоваться поляризационным светофильтром легко. Если фотоаппарат не зеркальный, то фильтр следует поднести к глазам и понаблюдать через него за бликами на поверхности предмета или за плотностью неба, одновременно поворачивая его вокруг оптической оси. Когда блик на поверхности предмета *перестанет быть видимым,* не меняя положения, фильтр надевают на объектив. При зеркальном фотоаппарате фильтр надевают на объектив и поворачивают до исчезновения бликов на поверхности предметов или до желаемой степени притемнения неба или поверхности во*ды, наблюдаемой через ви*доискатель фотоаппарата. При этом следует иметь в виду, что максимальная поляризация света неба будет под углом 90° к направлению на солнце, а максимальная поляризация отраженного от поверхности воды света — при угле отражения 37°.
Таким образом, для большинства видов съемки прежде всего необходим желто-зеленый светофильтр ЖЗ-2× (или ЖЗ-1,4×), который с полным основанием можно считать филь*тром постоянного использо*вания. Для портретной съемки наиболее необходим голубой светофильтр Г-1,4×, а для создания различных эффектов — оранжевый О-2,8× или светло-красный К-5,6×. Это минимальный набор светофильтров, потребность в которых возникает чаще всего.

Д. СТАРОДУБ

Советские призеры конкурса «За социалистическое фотоискусство»



Подведение итогов XII конкурса «За социалистическое фотоискусство» на этот раз проходило в Бухаресте. Международное жюри по традиции представляли главные редакторы фотографических журналов социалистических стран и представители народных предприятий ГДР — «Пентакон» и «Орво». Всего присуждалось 207 призов. Самое большое количество наград у советских участников — 60. Из них 7 первых, 4 вторых и 9 третьих премий. Представляем работы советских авторов, отмеченных на смотре фотоискусства стран социалистического содружества.

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ

Г. Зельма (Москва)
В горах Киргизии (цв.)

А. Суткус (Вильнюс)
Диагноз

С. Гунеев (Москва)
Стипльчез (цв.)

С. Пожарский (Киев)
Атака

С. Эдишерашвили (Тбилиси)
Сложный элемент

В. Корецкий (Мурманск)
Дитя Севера

В. Страукас (Клайпеда)
Последний звонок

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ

А. Лыскин (Москва)
Остров в океане (цв.)

Н. Свиридова, Д. Воздвиженский (Москва)
Водная процедура

Е. Шлей (Фрунзе)
В гостях у друга

А. Мацияускас (Каунас)
В клинике

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ

А. Суткус (Вильнюс)
Рыбаки (цв.)

А. Пушкарев (Москва)
Старт ракеты (цв.)

В. Шустов (Москва)
Ближе к солнцу (цв.)

И. Уткин (Москва)
Бег на 100 метров (цв.)

Ю. Жванко (Кисловодск)
Лошади (цв.)

Н. Науменков (Ленинград)
Неудача Нади Команечи

С. Костромин (Москва)
Город

И. Уткин (Москва)
Орел водного поло

П. Ивченко (Москва)
Это счастье — Олимпиада!

ЧЕТВЕРТАЯ ПРЕМИЯ

Г. Гулевский (Гродно)
Игра (цв.)

О. Иванов (Москва)
Спасибо, Олимпиада!

В. Вяткин (Москва)
Скачки (цв.)
Регби (цв.)

В. Шустов (Москва)
Горнолыжники (цв.)

Р. Рубцов (Московская обл.)
Дочь лесника (цв.)

***Ю. Старцев** (Красноярск)*
Край земли (цв.)

В. Богданов (Москва)
Пасечник

П. Кривцов (Москва)
Семья

В. Маркин (Москва)
С арбитром не спорят

А. Шогин (Москва)
Трудная ситуация

В. Сидорко (Одесская обл.)
В вихре старта

Б. Чугунов
Остынь, парень!

С. Павленко (Гомель)
Стадо

В. Федоренко (Гомель)
Фотограф на пленэре

В. Богдановский (Челябинск)
Высокая нота

ПЯТАЯ ПРЕМИЯ

И. Гетагазов (г. Поти)
На рыбалку (цв.)

А. Лыков (Кишинев)
Вираж (цв.)

С. Гунеев (Москва)
Олимпийский чемпион (цв.)

В. Федоренко (Москва)
Олимпиада (цв.)

А. Суткус (Вильнюс)
Литовский этюд (цв.)

Ю. Старцев (Красноярск)
Пейзаж (цв.)

А. Сааков (Тбилиси)
Грузинские девушки (цв.)

В. Геодаков (Москва)
Белый медведь (цв.)

В. Лесной (Ворошиловград)
Сорочинская ярмарка

Л. Свердлов (Чита)
Хранительница чужих тайн

Е. Логинов (Казань)
Живая спираль

З. Булгаковас (Алитус)
Конструктор

В. Федоренко (Гомель)
Мелодия вечера

В. Борк (Челябинск)
Атака

В. Корецкий (Мурманск)
Над облаками

Т. Макеева (Москва)
Регби — это регби

Б. Панов (Николаев)
Соперники

В. Некрасов (Москва)
Эмоции и спорт

В. Поляков (Москва)
«Часовым ты поставлен у ворот...»

Э. Таркпеа (Таллин)
Вперед, быстрее!

Р. Мясогутов (Магадан)
Второе дыхание

В. Корецкий (Мурманск)
Друг

В. Богданов (Москва)
Серьезный разговор

В. Ахломов (Москва)
«Я спрятался»











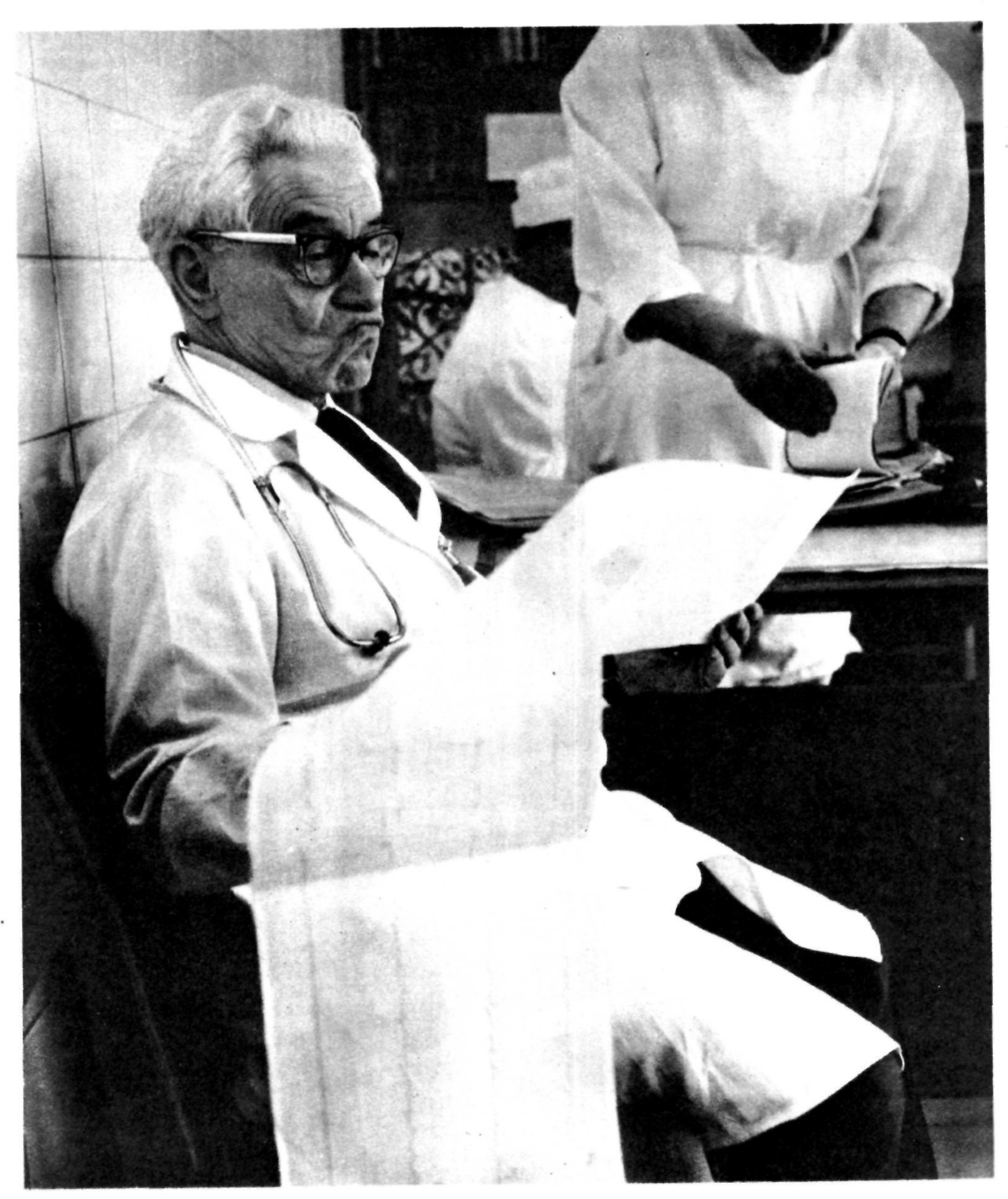
И. УТКИН ОРЕЛ ВОДНОГО ПОЛО

С. ЭДИШЕРАШВИЛИ СЛОЖНЫЙ ЭЛЕМЕНТ

З. БУЛГАКОВАС КОНСТРУКТОР

С. ПОЖАРСКИЙ АТАКА

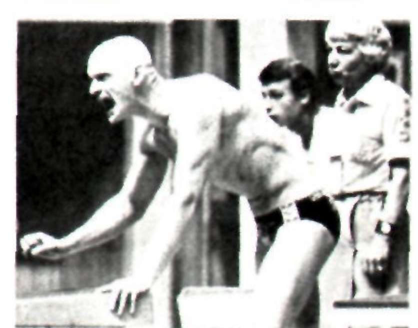
В. ЛЕСНОЙ СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА



А. СУТКУС ДИАГНОЗ















В. АХЛОМОВ «Я СПРЯТАЛСЯ»

В. МАРКИН С АРБИТРОМ НЕ СПОРЯТ

Э. ТАРКПЕА ВПЕРЕД, БЫСТРЕЕ!

А. МАЦИЯУСКАС В КЛИНИКЕ

В. КОРЕЦКИЙ ДИТЯ СЕВЕРА

В. БОГДАНОВ СЕРЬЕЗНЫЙ РАЗГОВОР

Е. ШЛЕЙ В ГОСТЯХ У ДРУГА

В. СТРАУКАС
ИЗ СЕРИИ «ПОСЛЕДНИЙ ЗВОНОК»



Индекс 70869